



Maria do Carmo Miranda da Cunha, mais conhecida como Carmen Miranda (1909-1955), foi uma cantora e atriz brasileira, de nacionalidade portuguesa, mas radicada no Brasil desde os dez meses de idade. A sua carreira artística decorreu no Brasil e nos Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1950. Trabalhou na rádio, no teatro de revista, no cinema e na televisão. Ficou conhecida como a "Pequena Notável". Esta artista tornou-se uma espécie de símbolo da América Latina, com seus turbantes, brincos de argolas e saltos de plataforma.

Maria do Carmo Miranda da Cunha, better known as Carmen Miranda (1909-1955), was a Brazilian singer and actress, with Portuguese nationality, but settled in Brazil since the age of ten months. Her artistic career ran in Brazil and the United States between the 1930s and 1950s. She worked on radio, theatre, cinema and television. She became known as the 'Little Noteworthy'. This artist has become a kind of symbol of Latin America with its turbans, hoop earrings and platform shoes.

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **Glaucia Villas Bôas**, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **Claudino Ferreira**, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ **Cornelia Eckert**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil ■ **Glória Diógenes**, Universidade Federal do Ceará, Brasil ■ **Lígia Dabul**, Universidade Federal Fluminense, Brasil ■ **Paula Abreu**, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, Estados Unidos da América ■ **Ana Rosas Mantecón**, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico ■ **Angélica Madeira**, Universidade de Brasília, Brasil ■ **Antoine Hennion**, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, França ■ **Armando Malheiro**, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal ■ **Arturo Rodríguez Morató**, Universitat de Barcelona, Espanha ■ **Augusto Santos Silva**, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **Carles Feixa**, Universitat Pompeu Fabra, Espanha ■ **Carlos Fortuna**, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ **Constance Devereaux**, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, Estados Unidos da América ■ **Diana Crane**, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América ■ **Eduardo Jardim de Moraes**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil ■ **Erik Hitters**, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands ■ **Howard S. Becker**, University of California, Santa Barbara Faculty, Estados Unidos da América ■ **Irllys Barreira**, Universidade Federal do Ceará, Brasil ■ **João Teixeira Lopes**, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **José Luís Casanova**, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal ■ José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal ■ **Lília Mortiz Schwartz**, Universidade de São

Paulo, Brasil ■ **Marcelo Ridenti**, Universidade de Campinas, Brasil ■ **Maria Antonietta Trasforini**, Università degli Studi di Ferrara, Itália ■ **Maria Hirviljäs**, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia ■ **Marie Buscatto**, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França ■ **Maria Lucia Bueno**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ **Pedro Costa**, ISCTE-IUL e Dinâmia'CET, Portugal ■ **Ricardo Campos**, FCSH-UNL e CICS.NOVA ■ **Roberta Shapiro**, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, França ■ **Sacha Kagan**, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha ■ **Sari Karttunen**, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia ■ **Sergio Miceli**, Universidade de São Paulo, Brasil ■ **Tia DeNora**, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido ■ **Tom Artiss**, University of Cambridge, Almeida Theatre, Reino Unido ■ **Victoria D. Alexander**, Goldsmiths, University of London, Reino Unido ■ **Volker Kirchberg**, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha ■ **Will Straw**, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canadá

EDITORAS EXECUTIVAS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ **Mariana Selas**, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

ASSISTENTES EDITORIAIS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ **Vasco Sistelo**, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado ■ **Tânia Moreira**, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

EDITORA E LOCAL DE EDIÇÃO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

APOIO

Reitoria da Universidade do Porto

CONTACTOS

WEBSITE

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>

ENDEREÇO POSTAL

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187
Via Panorâmica, s/n
4150-564 — Porto, PORTUGAL

CONTACTO PRINCIPAL

E-mail: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

Vasco Sistelo E-mail: todasartes.journal@gmail.com

SUMÁRIO

Apresentação.....	4
Paula Guerra e Gláucia Villas Boas	4
ARTIGOS	8
Como abordar a identidade nacional portuguesa?.....	9
Augusto Santos Silva	9
Feminisations of artistic work: Legal measures and female artists' resources do matter	21
Marie Buscatto	21
Arte e contemporaneidade: três críticos nos anos 1960	39
Pedro Erber	39
'Musiques, présentez-vous!' Une confrontation entre le rap et la techno.....	51
Antoine Hennion	51
Da passividade à luta política: a classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro de 1960 a 1980.....	67
Rodrigo Oliveira Lessa	67
Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova 'agenda' para as políticas públicas no início deste milénio	89
Pedro Quintela e Claudino Ferreira	89
O Boi em dois tempos. O Bumba-meu-boi em Mário de Andrade e o Bumbá de Parintins na Amazônia hoje.....	112
Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti	112
REGISTOS DE PESQUISA	130
Sons para lá do palco. Estratégias para a gestão de carreiras DIY na cena musical independente portuguesa	131
Ana Oliveira	131
RECENSÕES/ RESENHAS	143
Ética, estética e dimensões da existência no cinema, de Eduardo Coutinho.....	144
Pérola Mathias	144

SUMMARY

Presentation.....	4
Paula Guerra e Glauca Villas Boas	4
ARTICLES	8
How to approach the Portuguese national identity?.....	9
Augusto Santos Silva	9
Feminisations of artistic work: Legal measures and female artists' resources do matter	21
Marie Buscatto	21
Art and contemporaneity: three critics in the 1960s	39
Pedro Erber	39
'Musics, introduce yourself!' A confrontation between rap and techno	51
Antoine Hennion	51
From passiveness to political struggle: the working class in Brazilian documentary between 1960 and 1980.....	67
Rodrigo Oliveira Lessa	67
Cultural and creative industries in Portugal: a critical balance of a new public policies agenda in the beginning of the millennium.....	89
Pedro Quintela e Claudino Ferreira	89
The Ox in two times. The <i>Bumba-meu-Boi</i> according to Mário de Andrade and the <i>Bumbá de Parintins</i> in Amazonia in the present day	112
Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti	112
SEARCH RECORDS	130
Sounds beyond the stage. Strategies for managing DIY careers in the Portuguese independent music scene.....	131
Ana Oliveira	131
REVIEWS	143
Ethics, aesthetics and dimensions of existence in the cinema, by Eduardo Coutinho	144
Pérola Mathias	144

APRESENTAÇÃO

Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal

Glaucia Villas Bôas

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

É com grande satisfação que apresentamos aos colegas cientistas sociais, pesquisadores e professores, aos jovens que se iniciam na carreira e ao público interessado no mundo das artes, nas suas singularidades, nos seus trânsitos e nas suas potencialidades, este primeiro número da revista *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*. Já era tempo de dar visibilidade às múltiplas facetas dos espaços de criatividade artística, contemplando em uma publicação internacional os resultados de investigações focadas na produção sociológica luso-brasileira, mas contando também com a contribuição de pesquisadores de outras disciplinas e de outras regiões. A *Todas as Artes* é um espaço de expressão plural nas áreas da sociologia das artes e da cultura mas não só. Conflui com todas as ciências sociais e disciplinas artísticas que tenham o seu foco na abordagem contemporânea das artes e das culturas e aceita trabalhos de expressão portuguesa, castelhana, francesa e inglesa. A revista pretende ser um marco avocando trabalhos que resultam de investigação pioneira, tanto teórica como empiricamente, e à originalidade e importância dos temas abordados.

A importância atribuída, cada vez mais, à dimensão simbólica da vida social, e, ainda, à estetização do quotidiano tem levado ao crescimento das pesquisas e ao aprofundamento da reflexão no campo da sociologia da cultura e das artes. Acrescente-se a isto o desmantelamento das concepções canônicas da arte e um processo veloz que transforma objetos e ações diversos em arte, dispendo-os seja dentro, seja fora dos museus. Tal reviravolta nos padrões do campo da arte ampliou sobremodo o emaranhado de uma rede de artistas, de objetos e de práticas artísticas, destacando-se, nesse movimento, os gestos de transgressão e a politização das expressões artísticas. Neste sentido, na contemporaneidade, as artes se distinguem por um acolhimento ímpar de uma pluralidade de processos e objetos, elaborados por indivíduos ou coletivos.

A invenção e a improvisação artísticas têm possibilitado inúmeras redefinições dos mecanismos de diferenciação e identificação social que caracterizam o mundo contemporâneo - sendo veículos e textos fundamentais de identidade, de pertença e de enraizamento. Estas preocupações são tão mais importantes quanto estamos a

falar de sociedades marcadas por transições e sobretudo, em tempos recentes, por crises económicas e sociais, no âmbito das quais as manifestações artísticas e musicais parecem cada vez mais assumir-se como plataformas de questionamento, refundação e revivificação identitárias. De igual modo, a questão do território urbano é crucial para a compreensão dos objetos artísticos, uma vez tomada a cidade/o urbano como um fenómeno intrinsecamente cultural. Efetivamente, é nas cidades que proliferam os estilos de vida em diversidade suficiente, os quais se constituem como demonstradores expressivos da concentração de práticas sociais e culturais, tradutores e resultado dos processos de individuação e de liminaridade, facilitados pelas maiores mobilidades e o menor controlo social, da busca de lógicas distintivas, ou da afirmação de identidades que tendem a ser mais transitórias, reflexivas e plurais.

No primeiro número de *Todas as Artes* o leitor poderá apreciar a diversidade dos ângulos temáticos e analíticos que define atualmente o universo de interesse dos pesquisadores, no decorrer da leitura de artigos cuja temática se estende das questões de género à crítica ao conceito de contemporaneidade; do confronto entre o *rap* e o *techno* à inventividade e permanência das tradições populares brasileiras, e formas de abordagem da identidade portuguesa; das indústrias culturais e criativas em Portugal às qualidades do cinema documentário brasileiro – mostrando bem a pertinência das palavras de Saramago quando asseverou, no início dos seus *Cadernos de Lanzarote*, que “a arte não avança, move-se”.

Se os termos contemporaneidade e criatividade, focalizados em artigos deste número primeiro de *Todas as Artes*, pertencem à arena dos debates atuais sobre as artes, a identidade nacional é uma questão que há muito perpassa as discussões e polémicas sobre a cultura dos povos, dos estados e das nações. O artigo de Augusto Santo Silva, *Como abordar a identidade nacional portuguesa?* apresenta um balanço crítico e minucioso das principais vertentes de estudo sobre esse tema seminal, para então sugerir um caminho atual e proveitoso de abordar a identidade nacional portuguesa, que livre de essencialismos e primordialismos, esteja fincado no “chão espúrio da vida social”.

No seu artigo *Feminisations of artistic work: Legal measures and female artists' resources do matter*, Marie Buscatto revela que o mundo das artes ainda é um mundo masculino, apesar de não mais haver qualquer barreira legal para o exercício da carreira artística pelas mulheres. Argumenta que iniciativas e medidas legais que incentivem o acesso de artistas femininas ao seu *métier*, assim como estratégias específicas das artistas contam para diminuir as dificuldades, muito embora sejam ainda o casamento e a maternidade dos mais fortes obstáculos à carreira das artistas femininas.

Pedro Erber questiona o conceito de contemporaneidade em *Arte e contemporaneidade: três críticos nos anos 1960*: o contemporâneo deve ser entendido como indicação de um tempo cronológico ou o termo significa atual, presente? De outra forma, o contemporâneo define o modo de ser de obras e práticas artísticas? A partir dessas indagações, o autor analisa o ponto de vista dos críticos Michael Fried, Mario Pedrosa e Miyakawa Atsushi que se debruçaram sobre as profundas mudanças ocorridas na arte dos anos 1960 até à atualidade.

'Musiques, présentez-vous!' Une confrontation entre le rap et la techno, de Antoine Hennion retoma as reflexões coletivas de um seminário organizado pelo autor sobre amadores, apaixonados, gostos e história da música. O artigo aborda uma sessão específica daquele evento em que se comparou o *rap* e o *techno* a partir de uma situação especial, na qual as músicas se apresentaram *para* e *pelos* amadores. Tal experiência singular permitiu observar o quanto as músicas se fazem acompanhar de discursos – representações, resignificações, afetos – sobre juventude, revolta, imigração, festa, drogas e periferias.

O artigo de Rodrigo Oliveira Lessa, *Da passividade à luta política: a classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro de 1960 a 1980*, ao analisar importantes filmes documentários do período de 1960 a 1980, conclui que as condições de vida dos trabalhadores e as suas lutas políticas não foram apenas objeto de interesse dos cineastas brasileiros naquele período, mas constituíram, por excelência, a referência através da qual o cinema documentário desenvolveu novas formas de expressão da realidade social e se consolidou no Brasil.

Criatividade, termo em voga nos debates atuais sobre arte e cultura, vem repercutindo de modo notável na elaboração de políticas públicas culturais na última década. O objetivo de Pedro Quintela e Claudino Ferreira, ao escrever *Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova 'agenda' para as políticas públicas no início deste milênio*, foi revelar os meandros da emergência e da consolidação de uma “agenda criativa” em Portugal, atentando para a potência dessa nova retórica na formulação de políticas públicas ao nível nacional, local e mesmo europeu no país, revendo seus desdobramentos e desafios atuais.

A reatualização inventiva de tradições populares brasileiras é tematizada por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti em *O Boi em dois tempos. O Bumba-meu-boi em Mário de Andrade e o Bumbá de Parintins na Amazônia hoje*. A autora retoma as ideias do crítico e escritor modernista brasileiro Mário de Andrade para refletir sobre a festa do Bumbá na cidade amazônica de Parintins. Argumenta que, enquanto o pessimismo de Mário relativamente à permanência da dança não se confirma, mas, ao contrário, é posto em xeque pelo alto grau de inventividade da festa do Bumbá, as observações do crítico sobre aspectos estéticos e performáticos

das danças dramáticas continuam pertinentes, contribuindo para o seu entendimento contemporâneo.

O primeiro número da revista prossegue ainda com o registo de pesquisa de Ana Oliveira: *Sons para lá do palco. Estratégias para a gestão de carreiras DIY na cena musical independente portuguesa*. A abordagem da investigadora situa-se na análise da perspetiva empreendedora dos músicos, protagonistas de uma lógica de mobilização de diferentes competências e de papéis complementares. Baseia-se num dos valores centrais da subcultura *punk*, o *ethos* DIY, que aqui surge como um novo padrão de promoção da empregabilidade, permitindo gerir a incerteza associada à construção de carreiras na música independente portuguesa. Este registo decorre do desenvolvimento da sua tese de doutoramento em Estudos Urbanos, intitulada *Do It Together Again: redes, fluxos e espaços na construção de carreiras musicais na cena indie portuguesa*.

A revista finaliza-se com a resenha *Ética, estética e dimensões da existência no cinema de Eduardo Coutinho*, de Pérola Mathias. A coleção Cinema em Livro da editora Sette Letras deu início à série Eduardo Coutinho “visto por”, lançando quatro livros, organizados por Eliska Altmann e Tatiana Bacal, em 2017. O projeto editorial reúne diferentes cientistas sociais, cineastas e profissionais do cinema para escrever sobre a obra do cineasta brasileiro morto tragicamente em 2014. Cada livro recebe como título o nome de um filme documentário de Coutinho, prevendo-se a publicação de 19 obras.

Eis o primeiro número de *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura* para apreciação de seus leitores. Esperamos que contribua com novos aportes para os debates e as pesquisas sobre as artes e a cultura, tão importantes quanto urgentes para o delineamento de políticas e de ações públicas para o desenvolvimento holístico da humanidade.

Porto e Rio de Janeiro, junho de 2018

As diretoras, Paula Guerra e Gláucia Villas Bôas.

ARTIGOS



COMO ABORDAR A IDENTIDADE NACIONAL PORTUGUESA?

HOW TO APPROACH THE PORTUGUESE NATIONAL IDENTITY?

COMMENT ABORDER L'IDENTITÉ NATIONALE PORTUGAISE?

¿CÓMO ACERCARSE A LA IDENTIDAD NACIONAL PORTUGUESA?

Augusto Santos Silva

Universidade do Porto, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal

RESUMO: A definição da identidade de um qualquer coletivo social faz-se em dois planos complementares: o que aproxima os seus elementos constitutivos numa certa unidade, fazendo-os parte de uma mesma totalidade; e o que distingue a totalidade assim formada das outras com que efetiva ou virtualmente se relaciona. No primeiro plano está em causa a formação de *um nós*; no segundo, a sua distinção *face aos outros, face a eles*. Neste artigo, enunciado de modo a captar o sentido da representação de uma identidade nacional portuguesa, procuramos mostrar o que faz de todos nós portugueses e o que faz de nós, portugueses, distintos de espanhóis, franceses e restantes. Para tal, mobilizaremos a análise social das estruturas e das representações; e o seu cruzamento com essa forma específica de representação (no sentido mais amplo da palavra) que é a criação cultural.

Palavras-chave: identidade, identidade nacional, Portugal, criação cultural.

ABSTRACT: The definition of the identity of any social collective is made in two complementary planes: what brings its constitutive elements into a certain unity, making them part of the same totality; and what distinguishes the totality thus formed from the others with which it actually or virtually relates. In the first plane what is at stake is the formation of a knot; in the second, their distinction from others in the face of them. In this article, enunciated in order to capture the meaning of the representation of a Portuguese national identity, we try to show what makes us Portuguese, and what makes of us Portuguese, distinct from Spanish, French and others. To this end, we will mobilize the social analysis of structures and representations; and its intersection with this specific form of representation (in the broadest sense of the word) which is cultural creation.

Keywords: identity, national identity, Portugal, cultural creation.

RÉSUMÉ: La définition de l'identité de tout collectif social se fait dans deux plans complémentaires: ce qui amène ses éléments constitutifs dans une certaine unité, les faisant appartenir à la même totalité; et ce qui distingue la totalité ainsi formée des autres avec lesquels elle se rapporte réellement ou virtuellement. Au premier plan est concerné la formation d'un noeud; dans la seconde, leur distinction des autres face à eux. Dans cet article, énoncé pour saisir le sens de la représentation d'une identité nationale portugaise, nous essayons de montrer ce qui nous rend portugais et ce qui nous rend portugais, distinct de l'espagnol, français et autre. À cette fin, nous mobiliserons l'analyse sociale des structures et des représentations; et son intersection avec cette forme spécifique de représentation (au sens le plus large du terme) qu'est la création culturelle.

Mots-clés: identité, identité nationale, Portugal, création culturelle.

RESUMEN: La definición de la identidad de cualquier colectivo social se hace en dos planos complementarios: el que aproxima sus elementos constitutivos en una determinada unidad, haciéndolos parte de una misma totalidad; y lo que distingue la totalidad así formada de las otras con que efectiva o virtualmente se relaciona. En el primer plano se trata de la formación de un nudo; en el segundo, su distinción frente a los demás, frente a ellos. En este artículo, nos dispusimos a captar el significado de la representación de una identidad nacional portuguesa, tratamos de mostrar lo que hace nosotros portugués y lo que nos hace, portugués, distintos de español, francés y otros. Para ello, movilizaremos el análisis social de las estructuras y de las representaciones; y su cruzamiento con esa forma específica de representación (en el sentido más amplio de la palabra) que es la creación cultural.

Palabras-clave: identidad, identidad nacional, Portugal, creación cultural.

1. A perspectiva do processo, em vez do ser

Nos termos que já propus noutra texto (Silva, 2017), a definição da identidade de um qualquer coletivo social faz-se em dois planos complementares: o que aproxima os seus elementos constitutivos numa certa unidade, fazendo-os parte de uma mesma totalidade; e o que distingue a totalidade assim formada das outras com que efetiva ou virtualmente se relaciona¹. No primeiro plano está em causa a formação de um *nós*; no segundo, a sua distinção face aos outros, face a *eles*. Enunciando de modo a captar o sentido da representação de uma identidade nacional portuguesa: trata-se de procurar mostrar o que faz de todos nós portugueses e o que faz de nós, portugueses, distintos de espanhóis, franceses e restantes.

Esta procura é virtualmente indissociável da consciência da nacionalidade e dos discursos – históricos, literários, mitológicos, políticos – que a exprimem. Numa útil síntese recentemente publicada, Pedro Calafate (2016) propõe um itinerário sobre os “perfis” traçados na cultura portuguesa, desde os fins da Idade Média até ao século XX. E basta reter os temas que inventaria nas reflexões medieval e renascentista – o papel dos heróis fundadores e dos antepassados ilustres, a relação entre território e população, as cidades, o lugar histórico do país, a integração na Península e a relação com a Europa, o valor da língua portuguesa, as universidades e o conhecimento, a contribuição das Descobertas para a humanidade e o projeto e realidade imperial – para perceber que são eixos duradouros da interrogação das elites intelectuais nacionais sobre nós próprios (e elas mesmas). Os séculos XVII e XVIII verão, com o nosso mercantilismo e o nosso iluminismo, salientar-se o tópico do escrutínio crítico sobre a situação portuguesa a partir da comparação com a Europa da modernidade, que as centúrias seguintes não mais abandonarão. A tensão entre singularidade – que acentua o que há de característico e particular em Portugal e nos portugueses, e tende a qualificá-lo positivamente – e comparabilidade – que, ao invés, destaca a evolução técnica, económica e institucional internacional, e nela tende a enquadrar os bloqueios e dificuldades nacionais, ao mesmo tempo que os recursos, tantas vezes esquecidos ou desaproveitados – não deixará de marcar o debate oitocentista e, sobretudo, novecentista, com prolongamentos óbvios para o nosso século XXI (cf. também Sobral, 2003).

Pode talvez dizer-se que a investigação e o discurso sobre a identidade nacional portuguesa têm seguido, nos tempos mais próximos de nós, duas orientações fundamentalmente diferentes entre si, e até opostas.

¹ Este artigo publica resultados do projeto de investigação “Portugal ao espelho: identidade e transformação na literatura, no cinema e na música popular”, desenvolvido entre 2015 e 2017 no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Uma indaga de atributos que pudessem ser atribuídos ao conjunto dos portugueses e se revelassem como constantes ao longo da respetiva história. Eles definiriam uma matriz cultural distintiva, ancorada na base populacional, e que seria mais um fator do que um efeito da evolução histórica. Constituindo “elementos fundamentais”, como dirá Jorge Dias, da nossa cultura, tenderiam a compor uma espécie de personalidade coletiva. Esta diferenciação pela psicologia, pela mentalidade ou pela maneira de ser (consoante as terminologias que se vão contrapondo) já havia inspirado, no fim do século XIX, o trabalho historiográfico de Oliveira Martins e a primeira grande vaga de estudos etnográficos (cf. Silva, 1997: 55-107, 111-129); e teve a sua mais complexa formulação no ensaio de síntese de Jorge Dias (1985). Mas encontra-se também presente em outras abordagens da particularidade quase ontológica do “ser nacional” português, como a teoria do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre e as múltiplas variantes que ela vem, direta ou indiretamente, alimentando quer no discurso político e doutrinário, quer mesmo no discurso analítico. Os aforismos de Agostinho da Silva (como, antes dele, de Teixeira de Pascoaes, ou, na segunda metade do século XX, os postos em evidência, na literatura, por Agustina Bessa-Luís, e, no cinema, por Manoel de Oliveira) aproximam-se desta matriz.

A outra orientação parte, ao invés, do território, da economia e da sociedade para captar o processo de formação de uma identidade nacional que refere, não a traços psicológicos ou culturais em boa verdade pressupostos, mas sim ao modo, esse sim singular, como se combinam, em Portugal como em qualquer outro país, características e tendências que não são seu exclusivo, e que nem são anteriores à história nem invariantes nela, mas são sim, elas próprias, um facto histórico, efeito e fator de outros e sempre em adaptação e transformação. As investigações de Orlando Ribeiro, José Mattoso e Vitorino Magalhães Godinho podem ser consideradas paradigmáticas desta orientação.

2. Processos geo-históricos

Ambas as orientações produziram tradições intelectuais vivas e, pelo menos em certos aspetos e por certos cultores, poderosas. Mas, do ponto de vista analítico, a melhor maneira de dar conta das suas zonas de interseção é partir da segunda, porque é a que valoriza a história e nela vê dinâmicas e transformações, ao passo que a primeira tende a dissolver a história, contrapondo-lhe invariantes ontológicas por assim dizer anteriores à ação e à relação social.

Ora, se considerarmos, dentro da tal segunda grande orientação intelectual, os ensaios de identificação analítica, no tempo e no espaço, de Portugal e dos portugueses, talvez possamos destacar grandes linhas de estruturação das caracterizações propostas.

Uma é seguida por todos quantos problematizam a questão da identidade nacional como de génese geo-histórica. Trata-se de proceder, como sugestivamente sintetiza o título do clássico de José Mattoso (2015), à “identificação de um país”, mostrando como o jogo entre os círculos primários de organização social (como as famílias e as linhagens), a fixação e controlo dos territórios e as instituições religiosas, administrativas e políticas foram formando e singularizando um novo país, no mosaico das sociedades e entidades políticas medievais.

Num dos seus últimos estudos, Vitorino Magalhães Godinho (2004) alargou o escopo de análise até ao fim do século XV para situar o processo de “emergência” da nação portuguesa. A opção teórico-metodológica é a mesma: em vez de tentar definir a identidade nacional como uma coisa ou um estado formado pelo elenco de um certo número de atributos “primordiais”, encará-la antes como o efeito (e, subsequentemente fator), variável e alterável, de uma dinâmica histórica. Assim vista, como “realidade complexa”, e não essencial (Godinho, 2004: VIII-XIV), realidade diversa e sujeita aos jogos de forças contrapostas, com avanços e recuos, aquela emergência pode ser situada ao longo da Idade Média. Nos seus dois primeiros séculos de existência independente, Portugal vai progressivamente definindo um território e um poder soberano. Depois, os tempos de Trezentos e Quatrocentos serão marcados pela “construção de uma realidade nova: o Estado e a comunidade de terra e povo” (Godinho, 2004: 19): a revolução de 1383-1385 fará valer o peso social e político dos concelhos e dos grupos de mesteiros e funcionários, acentuando a dimensão contratual da relação entre o povo e o poder régio; vencida a crise dinástica e reasegurada a independência, Portugal definirá a sua posição de reino peninsular distinto, procurando e encontrando na expansão oceânica uma saída para as questões-chave da sua estruturação social e afirmação nacional.

Não é possível dissociar, nesta afirmação, a vertente da realidade social concreta e a vertente da perceção social dessa realidade. Para ser, a nação tem de conotar também uma “comunidade afetiva”, envolvendo um “sentimento nacional”, cuja “sociogénese” devemos traçar, seja a “um nível intuitivo, respeitando ao grande número”, quer dizer, às populações (as quais, através da procura de segurança coletiva, de festas e cerimónias públicas, de revoltas e revoluções, vão elaborando “um sentimento de comunidade”), seja a “um nível de tomada de consciência do fenómeno [nacional] pelas diversas elites sociais, que implica a (re)organização da memória, a integração das periferias, a ampliação e manipulação do próprio sentimento” nacional (e em que avultará o papel da composição historiográfica do passado, do conhecimento geográfico do território e do conhecimento literário, etnográfico e doutrinário das gentes, edificando gradualmente uma “tomada de consciência da identidade” (sigo e cito Bethencourt, 1991; cf. também Bethencourt & Curto, 1991). O processo multissecular de (na palavra de Magalhães Godinho)

“emergência” da nação portuguesa é, pois, alimentado simultaneamente pelos factos e pela consciência coletiva. O ponto está em que se trata, em ambos os planos, de movimentos sócio-históricos.

Ora, um traço fundamental parece caracterizá-los no que concerne ao caso português: foi a construção do Estado que conduziu à construção da nação, não o contrário. A partir de “um ponto de partida meramente político”, a independência proclamada por D. Afonso Henriques, e da sua ancoragem social, administrativa e territorial, é que se irá formar o longo processo de percepção coletiva de uma identidade nacional. “O que cria e sustenta a identidade portuguesa é, de facto, o Estado. Por isso, o processo de eclosão da consciência nacional é tão lento e a sua expressão popular tão tardia”, só se generalizando nos séculos XIX e XX. Estou citando a síntese de José Mattoso (1998: 40-41, 82-83), cuja visão sobre esta sequência lógica – primeiro o Estado, depois a nação – é acompanhada e reforçada por Magalhães Godinho (2004) e, mais recentemente, por José Manuel Sobral (2012).

Claro que estamos, no caso português, perante a modalidade específica de um percurso mais geral, visto que sabemos bem, hoje, como as nações foram construídas ao longo de séculos e como esse processo de construção muito deveu, quer ao Estado moderno, como aparelho político e administrativo de integração de populações, territórios e mercados, quer ao trabalho cultural e simbólico e à elaboração doutrinária e ideológica, a que Benedict Anderson chamou sugestivamente ‘imaginação’ da comunidade nacional. De tudo isso já tratámos no módulo anterior deste curso. O que importa, agora, reter é a intensidade particular que assume, no nosso país, o trajeto que vai do Estado à nação. Ela está, por sua vez, associada à debilidade da estrutura social, designadamente urbana, que a tornou bastante dependente da Coroa e do Estado (Godinho, 1975; Mattoso, 1998: 90-91).

Não quer isto dizer que o único fundamento da identidade nacional portuguesa esteja nesta preponderância do Estado como agente de definição política e territorial. Se a nação é, sempre, uma certa combinação entre território, população e cultura, estabelecida e desenvolvida na longa duração, as bases territoriais da nação que formamos existem e são conhecidas – significando território, precisamente, o duradouro relacionamento entre as gentes e as terras, isto é, entre a história e a geografia.

Ninguém o mostrou melhor do que Orlando Ribeiro, no livro que dedicou, em 1945, a *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Ele salienta dois pontos essenciais para o propósito presente. O primeiro é que várias oposições regionais estruturam a nossa geo-história: a oposição entre Norte e Sul, a oposição entre Litoral e Interior, a oposição entre terras altas e terras baixas. O jogo de tais oposições é que delimita

as três grandes unidades constitutivas do Continente: o Norte atlântico, o Norte transmontano e o Sul. O segundo ponto é a centralidade da dialética entre Mediterrâneo e Atlântico para a individualização portuguesa: se aquele é a matriz, “o tecido essencial da geografia e da economia portuguesa”, a influência deste é determinante, ao “predomínio” das regiões atlânticas se devendo, “em larga parte”, a unidade de Portugal (Ribeiro, 2011: 209-211).

A abordagem analítica a partir da geografia e da história – a que aqui apenas fazemos alusão, referindo autores e textos clássicos de uma linha de pesquisas que tem vindo a enriquecer-se e atualizar-se – chama a nossa atenção para questões centrais de uma problematização crítica da identidade nacional portuguesa. Cinco parecem particularmente pertinentes: a diversidade, ou variedade, do território e da sociedade, que é o eixo em torno do qual se organiza a unidade do país, o mais antigo Estado nacional europeu de fronteiras estabilizadas; a combinação de influências (geográficas e civilizacionais) diferenciadas, como base de sustentação da nossa individualidade (e, portanto, a nossa natureza de cruzamento ou produto de forças distintas); o papel decisivo da, como escreveu Orlando Ribeiro (2011: 183), “obra humana”, isto é, da ação política para a “unidade de Portugal” (outra vez Ribeiro, 2011: 183), quer dizer, a preponderância dos factos de ordem histórica sobre as (supostas) determinações físicas ou culturais; a centralidade do Atlântico para a singularização da posição e do destino do reino, depois do Estado, português; e a expressão de todas estas forças ao nível dos territórios, dos espaços rurais, das comunidades paroquiais, dos concelhos, das redes de trocas e circulação, da malha administrativa.

Por conseguinte, quando os autores que se inscrevem nesta orientação intelectual procuram sintetizar traços consolidados na longa duração, cuja agregação seja distintiva de Portugal e dos portugueses, é a estas dimensões sociais e culturais no sentido antropológico (maneiras de ser e fazer das populações) que se referem. Assim, quando Magalhães Godinho procurou identificar “parâmetros” da formação histórica da nossa identidade nacional, sugeriu a atenção a estes três: a persistência multissecular do território nuclear, no canto ocidental da Península Ibérica; a experiência do Império, que, se por um lado foi abertura, por outro coexistiu com a prevalência de tradições que fecharam o país às mudanças do mundo europeu, quer dizer, à modernidade; e “a persistente dispersão das gentes”, por via da emigração (Godinho, 2004: 3). A emigração, “constante estrutural” (Godinho, 1978) da história portuguesa, desde o século XV até ao presente, é também identificada por Jorge Dias (1985: 52-53), a ela associando a “capacidade de adaptação” que destaca (no seu quadro teórico próprio, indagando uma “personalidade-base” da nação) como uma das “constantes culturais” dos portugueses. Na tentativa que fiz de caracterizar ‘eixos estruturadores’ da nossa cultura, em perspetiva macro-histórica, também coloquei a diáspora no trio que me

pareceu mais marcante: religiosidade, como tensão entre a influência da Igreja Católica e a prática popular; ruralidade, primeiro como inscrição territorial preponderante até bem entrada a segunda metade do século XX, e mais recentemente como peso específico da continuidade entre o rural e o urbano; e justamente diáspora, o jogo entre mobilidade dentro e fora do território, e a natureza “dipolar”, como lhe chamou Maria Beatriz Rocha-Trindade (1976), das comunidades migrantes, simultaneamente integradas nas sociedades de acolhimento e vinculadas à terra de partida (Silva, 1997: 187-192).

Este olhar a partir das estruturas sociais, situadas na longa duração geo-histórica, contrapõe-se claramente às orientações de tipo psicologista, demasiado dependentes das categorias de personalidade coletiva ou mesmo alma nacional. Quando, por exemplo, um José Mattoso (1998) explica que, daquela perspectiva, o que distingue Portugal não é a individualidade geográfica face a Espanha, mas até, ao invés, a sua própria diversidade regional interna (segundo as oposições Norte/Sul e Litoral/Interior, sublinhadas por Orlando Ribeiro), o plano em que coloca as questões é bem distinto do inventário de “elementos” ou traços anímicos (como a saudade, o sentimentalismo, a adaptabilidade ou o individualismo), mesmo quando o mais analítico dos seus praticantes, Jorge Dias, o procurou puxar para o lado histórico e etnográfico, como problematização da “personalidade psicossocial do povo português” (Dias, 1985: 17). Aliás, no plano especificamente cultural, remata Mattoso (1998: 72), a identidade da língua é a única característica com “expressão propriamente nacional”.

3. Olhar a partir da contemporaneidade

Considerar a identidade na perspectiva da geografia e da história é um caminho com sentido e utilidade. Permite perceber melhor o princípio crucial, aquele que nos afasta de essencialismos e primordialismos e nos coloca na senda certa – que é, não procurar o único que estaria fora do tempo e antes da história, e só alguns povos teriam, mas sim o único que *todas* as sociedades possuem, porque cada complexo de atributos e dinâmicas sociais, é que é sempre, para todas e cada uma, próprio e distintivo.

Ora, tudo isto poder fazer-se também, complementarmente, a partir da contemporaneidade, ela mesma. O que caracteriza e diferencia Portugal, hoje, por relação com o sistema mundial ou internacional em que se insere? Que traço ou traços, que fator ou fatores mais influenciam essa caracterização e essa diferenciação?

Dois programas de investigação ilustrarão aqui as virtualidades desta linha de reflexão, a segunda que entrevejo na grande orientação científico-social de indagação sobre a nossa identidade coletiva.

O primeiro programa tem sido dirigido por Boaventura de Sousa Santos. O 'retrato singular' de Portugal que julgou poder propor resulta do cruzamento de dois grandes eixos, a modernização e a globalização. Um situa as sociedades por níveis de aproximação ao paradigma da modernidade ocidentalocêntrica, racionalista, técnica e industrial, organizada pela tensão entre a regulação capitalista e a emancipação democrática. O outro situa os países nas posições-chave do sistema mundial, tal como descrito por Immanuel Wallerstein, distinguindo centros (hegemónicos) e periferias (dominadas). Nestes termos, o que define a "singularidade" de Portugal é a forma como conjuga estas contraposições. Chegado tardiamente (mas intensa e rapidamente) à modernidade (demográfica, económica ou social) e muito marcado pela influência de padrões tradicionais de comportamento e organização social (isto é, pelo peso específico do território, dos círculos familiares e locais, das combinações entre autoprodução e assalariamento, etc.), o nosso país não é classificável tal qual, na oposição entre "tradicional" e "moderno", antes a desafia. Por exemplo, certos dos seus traços sociais podem ser lidos como precursoramente "pós-modernos", porque sugerem hibridez, interseção, porosidade das fronteiras; de outros quase se poderia dizer, à antiga maneira estruturo-funcionalista, que seriam 'equivalentes' tradicionais de instituições modernas, como o conjunto de elementos a que Boaventura de Sousa Santos chamou sugestivamente "sociedade-providência". Por outro lado, Portugal não é facilmente arrumável nem no lugar do centro nem no da periferia do sistema mundial, por duas razões fundamentais: é periferia de um centro (a União Europeia); e desempenha um papel de intermediação entre esse centro e outras periferias, designadamente em África e na América Latina. Seria, pois, mais adequadamente identificado, na opinião de Sousa Santos, como semiperiférico (cf. Santos, 1993, 1994).

Independentemente da discussão específica sobre o bem fundado destas categorias e categorizações (a qual não pode ter aqui lugar), considerar também os aspetos geopolíticos, isto é, o modo de inserção na ordem internacional, como um plano relevante de definição de uma identidade nacional portuguesa parece ser uma operação intelectual pertinente e produtiva. Precisamente porque permite realizar aquilo que está contido no conceito de identidade: aperceber o que reúne os portugueses, como comunidade, e o que os distingue de outras comunidades. A maneira multiforme como nos situamos no mundo - primeiro espalhando-nos por todo ele, em diáspora; depois articulando inserção europeia e comunicação com África e América Latina, por via da nossa história e da partilha linguística que ela consolidou; e referindo-nos enfim, por geoestratégia e opção política, ao arco transatlântico - delimita um posicionamento enraizado sócio-historicamente na população e nas instituições políticas, bastante rico e relativamente singular.

E, assim, as duas perspectivas complementares que distinguimos – a que parte da geo-história e a que parte da contemporaneidade – tendem a convergir. Mostra-o bem a tematização do relacionamento com o mar. Já Orlando Ribeiro definira a relevância dos mares – do jogo entre matriz mediterrânea e influência atlântica, a tal que nos individualiza – na nossa geografia mais estrutural. Vimos os historiadores evidenciarem o marco decisivo da viragem marítima do século XV, no completamento da sociogénese medieval do Estado independente. Nos seus termos próprios, Jorge Dias sintetizara: “a unificação e a permanência da Nação deve[m]-se ao mar” (Dias, 1985: 9); e acrescentara que também aí havia uma lógica de diferenciação intrapeninsular: “expansão portuguesa, ao contrário da espanhola, é mais marítima e exploradora do que conquistadora” (Dias, 1985: 15). Na época colonial, a ligação ao mar foi declinada ao modo imperial, sendo um dos “mitos ideológicos fundadores” (Rosas, 2015: 321-328) do salazarismo e enunciando-se como deliberada oposição à Europa democrática do Pós-Segunda Guerra. Na primeira década e meia da democracia, entre os meados dos anos 1970 e os fins dos anos 1990, acabaria por verificar-se a inversa: desvalorização da dimensão marítima do país, reencontrado agora numa vocação assumidamente europeia. Só verdadeiramente na transição do século XX para o XXI, e muito gradualmente, a orientação atlântica de Portugal e a importância estratégica de afirmá-la e desenvolvê-la começaram a ser relevadas (ver, entre outros, Cunha, 2011, e Lima, 2016). A conclusão é, pois, simples: a tensão entre vinculação continental e oceânica, como a articulação entre integração europeia e ligação ao Sul, são traços constitutivos da história e da contemporaneidade portuguesa. Ou seja, são elementos de identidade nacional.

4. O discurso cultural

Num artigo de 2001, Onésimo Teotónio de Almeida organizou o debate português sobre a identidade nacional em três correntes principais. Na primeira colocou a filiação tradicionalista, que inclui o saudosismo, a escola dita de ‘filosofia portuguesa’ e outras; na segunda, os cientistas sociais, empenhados sobretudo na desconstrução analítica da ideia de uma identidade ‘autêntica’ ou ‘primordial’, isto é, fora da história e das construções sociais; e, na terceira, a que chamou ‘intermédia’, situou-se a si próprio e a todos os que, sob a inspiração de Eduardo Lourenço, acreditam que aquele debate tem mesmo existência e relevância e que o plano em que se move, cultural e simbólico, não é subsumível na investigação geográfica, histórica ou sociológica (Almeida, 2001).

De facto, com *O labirinto da saudade* (Lourenço, 1978), Eduardo Lourenço propôs que tomássemos como a questão crítica a autorrepresentação do país na sua cultura: porque é que, nesta, o problema identitário tomou tão grandes proporções? A ideia básica é evidentemente que, se compreendermos por que insistimos tanto em perguntar quem somos – enunciando culturalmente, sobretudo nos séculos XIX

e XX, um problema maior do que o que a história havia definido, por assim dizer empolando uma imagem superidentitária (Lourenço, 1988: 9-23) - perceberemos melhor quem somos.

O que é inteiramente coerente com a perspectiva de que a identidade é *sempre* representação e discurso (Silva, 2017). A identidade não é apenas o que se é, é o que se diz que é – muitas vozes, muitos dizeres, logo, vários sujeitos e várias representações. Nas suas diferentes declinações, a ‘identidade portuguesa’ é um discurso sobre a identidade portuguesa: o discurso da filosofia, da doutrina, da ideologia, dos meios e aparelhos de socialização, da criação literária e artística, da administração, do senso comum, do sistema científico.

Para que seja produtiva, a análise destes discursos há-de valorizar a sua dimensão criativa – o que neles há de inquirição sobre as transformações do presente, a releitura e reinterpretação que favorecem sobre o passado e as possíveis ‘constantes’ que estruturam a longa duração, o futuro que imaginam. O discurso sobre identidade não é, pois, apenas analítico, mas sim criativo: pronunciando-se sobre o que somos e como nos distinguimos, propõe maneiras de ser e de nos distinguirmos.

No seu *Contrato sentimental*, Lídia Jorge (2009) – cuja obra literária já sugeri ser um bom instrumento de interpretação das mudanças sociais ocorridas em Portugal desde os anos 1950 (Silva, 2012) – imagina um futuro coletivo possível, em torno dos valores do cosmopolitismo, da educação, da comunicação, da literatura, da língua e da lusofonia e de uma nova organização urbana, territorial e cívica. Mas, diz Eduardo Lourenço, “simbolicamente, nenhum povo vive no passado – em particular, naquele a que devemos o nosso perfil singular – como Portugal”; e, nesse passado visto como fundador e distintivo, em que o país foi “navio”, abrindo e percorrendo rotas de (para si e os europeus) “descobertas” e migrações, o futuro era “o ‘lá fora’, a distância, nossa ou alheia”, o sermos portugueses noutros lugares e em relação com outras gentes até nos tornarmos outros (Lourenço, 1999: 52, 66, 69, 163-164). Se o que restou, nesse processo histórico de des/encontros, foi uma língua, finalmente o meio, na lição pessoana, de “desprovincializar” (Lourenço, 1999: 90-91) o nosso imaginário criativo e cultural, o futuro não pode ficar dependente de uma metamorfose mítica da comunhão linguística. Primeiro, porque a lusofonia é tanto “imagem” como “miragem”; segundo, porque o futuro “não tem um conteúdo à nossa espera” (Lourenço, 1999: 83-84), somos nós que temos de preenchê-lo.

História e presente, legado e ação, estrutura e transformação: da relação entre tais forças motoras se fará um discurso identitário que gere, ele próprio, identidade. Enquanto questão cultural, a identidade nacional portuguesa não se resolve pela indagação de qualquer suposta alma ou personalidade coletiva que nos unisse; nem pela rememoração melancólica de um passado onde estivesse qualquer matriz,

mais ou menos gloriosa, entretanto mais ou menos perdida, do nosso valor próprio; nem pela transmutação da velha alegação de suposta suavidade colonial na celebração hodierna de uma comunidade de língua onde pudéssemos estribar o nosso ‘universalismo’ (“tristes luso-tropicais”, na certa expressão de Miguel Vale de Almeida, 2000: 161). Retirada do altar primordialista, trazida para o chão impuro da vida social, a identidade dos portugueses é um processo histórico de emergência, desenvolvimento e reprodução “de um agregado de relações entre quem se reconhece como português num espaço a que se chamou Portugal” (Sobral, 2012: 18).

Considerar analiticamente esse processo implica a mobilização da análise social das estruturas e das representações; e o seu cruzamento com essa forma específica de representação (no sentido mais amplo da palavra, bem entendido) que é a criação cultural. Se alguma ‘identidade’ é perceptível – e é-o sempre, porque nenhum sujeito social existe sem falar e sem que falem sobre si – sê-lo-á tanto mais apuradamente quanto mais nós, aqueles que sobre ela discorremos, formos capazes de interrogá-la na tensão dinâmica entre factos e representações, permanências e transformações, duração e contemporaneidade, unidade e diversidade, totalidade e incompletude, fronteira e travessia. Não porque os portugueses encarnem especialmente seja o que for, mas porque cada nação e povo é nação e povo à sua maneira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Miguel Vale de (2000). *Um mar da cor da terra: raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta.
- Almeida, Onésimo Teotónio (2001). Identidade nacional – algumas achegas ao debate português. *Semear. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, 5, pp. 151-165.
- Bethencourt, Francisco (1991). A sociogénese do sentimento nacional. In Francisco Bethencourt & Diogo Ramada Curto (orgs.). *A memória da nação. Colóquio do Gabinete de Estudos de Semiologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 outubro 1987* (pp. 473-503). Lisboa: Sá da Costa.
- Bethencourt, Francisco & Curto, Diogo Ramada (1991): “Nota de apresentação”, in Bethencourt, Francisco & Curto, Diogo Ramada (orgs.), *A memória da nação. Colóquio do Gabinete de Estudos de Semiologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 outubro 1987*, Lisboa: Sá da Costa: pp. 7-14.
- Calafate, Pedro (2016). *Portugal, um perfil histórico*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Cunha, Tiago Pitta e (2011). *Portugal e o mar*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Dias, Jorge (1985). *Os elementos fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Godinho, Vitorino Magalhães (1975). *A estrutura da sociedade portuguesa*. Lisboa: Arcádia.
- Godinho, Vitorino Magalhães (1978). L’émigration portugaise (XV-XX siècles): une constante structurelle et les réponses aux changements du monde. *Revista de história económica e social*, 1, pp. 5-32.
- Godinho, Vitorino Magalhães (2004). *Portugal: a emergência de uma nação (das raízes a 1480)*. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Jorge, Lúcia (1982). *O cais das merendas*. Mem-Martins: Europa-América.
- Jorge, Lúcia (1998). *O vale da paixão*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, Lúcia (2009). *Contrato sentimental*. Lisboa: Sextante.

- Lima, Bernardo Pires de (2016). *Portugal e o Atlântico*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Lourenço, Eduardo (1978). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lourenço, Eduardo (1988). *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Lourenço, Eduardo (1999). *A nau de Ícaro, seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- Mattoso, José (1998). *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva.
- Mattoso, José (2015). *Identificação de um país: ensaio sobre as origens de Portugal (1096-1325)*. Lisboa: Temas e Debates.
- Ribeiro, Orlando (2011). *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico. Um estudo geográfico*. Lisboa: Letra Livre.
- Rosas, Fernando (2015). *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Santos, Boaventura de Sousa (1993). O Estado, as relações sociais e o bem-estar social na semiperiferia: o caso português. In Boaventura de Sousa Santos (org.). *Portugal: um retrato singular* (pp. 15-56). Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa (1994). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento.
- Silva, Augusto Santos (1997). *Palavras para um país: estudos incompletos sobre o século XIX português*. Oeiras: Celta.
- Silva, Augusto Santos (2012). A mudança em Portugal, nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária. *Sociologia, revista da Faculdade de Letras do Porto*, XXV, pp. 11-33.
- Silva, Augusto Santos (2017). A questão da identidade nacional: história e representação. In Artur Teodoro de Matos, Guilherme d'Oliveira Martins & Peter Hanenberg (coord.). *O futuro ao nosso alcance: homenagem a Roberto Carneiro* (pp. 369-381). Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.
- Sobral, José Manuel (2003). A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português. *Análise social*, 165, pp. 1093-1126.
- Sobral, José Manuel (2012). *Portugal, portugueses: uma identidade nacional*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Trindade, Maria Beatriz Rocha (1976). Comunidades migrantes em situação dipolar: análise de três casos de emigração especializada, para os EUA, para o Brasil e para França. *Análise Social*, 48, pp. 983-997.

Augusto Santos Silva. Professor Catedrático da Faculdade de Economia e investigador do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Rua Dr. Roberto Frias, 4200-464 Porto, Portugal. E-mail: asilva@fep.up.pt

Financiamento: Este artigo publica resultados do projeto de investigação “Portugal ao espelho: identidade e transformação na literatura, no cinema e na música popular”, desenvolvido entre 2015 e 2017 no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Receção: 21-11-2017

Aprovação: 09-02-2018

Citação:

Silva, Augusto Santos (2018). Como abordar a identidade nacional portuguesa? *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 9-20. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a1

FEMINISATIONS OF ARTISTIC WORK: LEGAL MEASURES AND FEMALE ARTISTS' RESOURCES DO MATTER

FEMINIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO: AS MEDIDAS LEGAIS E OS RECURSOS DAS ARTISTAS FEMININAS SÃO IMPORTANTES

FÉMINISATION DU TRAVAIL ARTISTIQUE: LES MESURES LÉGALES ET LES RESSOURCES DES FEMMES ARTISTES SONT IMPORTANTES

FEMINIZACIÓN DEL TRABAJO ARTÍSTICO: LAS MEDIDAS LEGALES Y LOS RECURSOS DE LAS ARTISTAS FEMENINAS SON IMPORTANTES

Marie Buscatto

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, França

ABSTRACT: While all legal and formal barriers limiting women's access to art worlds have disappeared in democratic countries, getting access to artistic work, maintaining oneself in one's art world, and being recognized as an artist remain more difficult for women than for men in all observed art worlds whether dominantly 'masculine', nearly mixed, or 'feminine'. Recent empirical research has identified several key social processes which cumulate over time to produce gendered differences between women's and men's career paths in democratic societies. But research has also shown that female artists do get more and more access to artistic work and to artistic recognition over time, thanks to several resources which they, consciously or not, use to do so.

Keywords: artistic work, feminisation, gendered differences, art worlds.

RESUMO: Não obstante as barreiras legais e formais que limitam o acesso das mulheres aos mundos da arte tenham desaparecido nos países democráticos, ter acesso ao trabalho artístico, manter-se no mundo artístico e ser reconhecido como artista continua mais difícil para as mulheres do que para os homens em todos os mundos artísticos observados, sejam predominantemente 'masculinos', quase mistos ou 'femininos'. Investigações empíricas recentes identificaram vários processos sociais chave que se acumulam ao longo do tempo para produzir diferenças de género entre as carreiras de mulheres e homens nas sociedades democráticas. Mas a investigação mostrou também que as artistas femininas têm cada vez mais acesso ao trabalho artístico e ao reconhecimento artístico ao longo do tempo, graças a vários recursos que, conscientemente ou não, usam para o fazer.

Palavras-chave: trabalho artístico, feminização, diferenças de género, mundos da arte.

RÉSUMÉ: Alors que tous les obstacles légaux et formels limitant l'accès des femmes aux mondes artistiques ont disparu dans les pays démocratiques, accéder aux œuvres artistiques, se maintenir dans son monde artistique et être reconnu comme artiste demeure plus difficile pour les femmes que pour les hommes, que ce soit «masculin», presque mixte ou «féminin». Des recherches empiriques récentes ont identifié plusieurs processus sociaux clés qui se cumulent au fil du temps pour produire des différences entre les sexes entre les trajectoires professionnelles des femmes et des hommes dans les sociétés démocratiques. Mais la recherche a également montré que les artistes femmes accèdent de plus en plus au travail artistique et à la reconnaissance artistique au fil du temps, grâce à plusieurs ressources qu'elles utilisent, consciemment ou non, pour le faire.

Mots-clés: travail artistique, féminisation, différences de genre, mondes d'art.

RESUMEN: Apesar de que las barreras legales y formales que limitan el acceso de las mujeres a los mundos del arte hayan desaparecido en los países democráticos, tener acceso al trabajo artístico, mantenerse en un mundo artístico y ser reconocido como artista continúan siendo más difícil para las mujeres que para los hombres en todos los mundos artísticos observados, ya sean predominantemente masculinos, casi mixtos, o femeninos. Investigaciones empíricas recientes identificaron varios procesos sociales clave que se acumulan a lo largo del tiempo para producir diferencias de género entre las carreras de mujeres y hombres en las sociedades democráticas.

Pero la investigación mostró también que las artistas femeninas tienen cada vez más acceso al trabajo artístico y al reconocimiento artístico a lo largo del tiempo, gracias a varios recursos que, de forma consciente o no, utilizan.

Palabras-clave: trabajo artístico, feminización, diferencias de género, mundos del arte.

1. Introduction

While all legal and formal barriers limiting women's access to 'art worlds' (Becker, 1982) have disappeared in democratic countries, getting access to artistic work, maintaining oneself in one's art world, and being recognized as an artist remain more difficult for women than for men in all observed art worlds whether dominantly 'masculine' – jazz (Buscatto, 2007), television comedy (Quemener, 2011), 'popular' music (Whiteley, 1997; Perrenoud & Chapuis, 2016; Guerra, 2016), movie directing (Bielby, 2009, Sellier, 2012), punk music (Guerra *et al.*, 2017; Abreu *et al.*, 2017; Brun, 2005), street art (Trajtenberg, 2016), or electronic music (Reitsamer, 2011) -, nearly mixed - orchestra music (Goldin & Rouse, 2000; Ravet 2003; Scharff, 2015; Segnini, 2006), literature (Naudier, 2007, 2010), circus (Cordier, 2009; Garcia, 2011), or visual arts (Pasquier, 1983; Provansal, 2018; Quemin, 2013) - or 'feminine' - theatre (Eikhof *et al.*, 2014; Rolle & Moeschler, 2014; Doyon, 2015) and dance (Laillier, 2016; Rannou & Roharik 2009; Sorignet, 2004). While most art worlds are deregulated – except for 'classical' music -, men always fare better than women as artists.

Recent empirical research has identified several key social processes which cumulate over time to produce gendered differences between women's and men's career paths – gendered socialisations, networks, norms, stereotypes, roles or conventions. But this same body of research has also shown that women do get more and more access to artistic work and to artistic recognition over time, thanks to several individual and collective resources which they, consciously or not, use to do so – art schools, public policies, families, collective individual actions... More and more female artists do find individual and collective ways throughout their careers and do build-up autonomous trajectories in order to enter, to remain and to get recognized in such antagonistic worlds.

Based on numerous empirical examples drawn from most art worlds and led in several democratic countries – mainly France, Great Britain, USA, Canada, Austria, Portugal, Greece, Israel, Switzerland, Belgium and Germany - this article will thus try to understand how legal measures and artists' individual and collective resources help women getting access to art worlds². In other words, how do legal measures and female artists' specific individual and collective resources give them ways to overcome such a 'cumulative disadvantage' (Acker, 2009)? Once described how this cumulative disadvantage is built up within all art worlds (1), we will describe how

² All those studies - not one exception to be found yet -, whether quantitative or qualitative, conclude that male artists always fare better than female artists in contemporary democratic societies, whatever the art world, the country or the percentage of women acting as artists in any specific art world – acting as a minority, a majority or on parity. Based on a systematic comparison of all the case studies mentioned in this article, it appears that, if the specific ways men are favoured as artists vary from one art world to the other, depending on how the art world functions and how art works are valued, general social processes which produce inequalities as well as help limit them are found in all cases. This overall empirically-based conclusion thus founds the demonstration developed in this article.

legal measures (2) as well as female individual and collective artists' resources (3) do matter in art worlds in order to reduce inequalities between female and male artists.

Please note that empirical research, whether qualitative or quantitative, is now numerous and ripe enough to enable us to consistently present general processes producing as well as reducing inequalities between men and women in democratic contemporary art worlds. This demonstration will lead us, in our conclusion, to discuss how far the high level of competition affecting art worlds as well as its "talent ideology" explain the recurring difficulties women experience, as compared to their male colleagues, while art worlds pretend to be avant-garde and open to diversity and change. It will also entice us to discuss social logics which make it so difficult for art world makers – artists, critics, producers, schools, technicians, art events organizers, audience, curators or artists – to counteract discriminatory practices affecting artistic work despite their recurring discourses calling for an open, diverse and non-discriminatory society.

2. A negative cumulative dynamics

The difficulties encountered by women, as compared to men, are due to four main general processes which tend to cumulate over time, at different stages of women's potential careers – to develop artistic practices at an early age, to choose to act as professional artists, to get trained, to get recruited, to experience art in favourable conditions, to be able to make a living with art, to get recognized, to maintain oneself as artists over time... Each of those four general processes varies in its specific form from one art world to the other and may also have an impact more or less powerful on women's abilities to act as artists depending on how people get trained, recruited, paid, and valued in each specific art world. But current empirical research does repeatedly show that those processes do cumulate over time in all art worlds, one way or the other, to limit women's abilities to enter, to maintain themselves and to get recognized as professional artists.

2.1. Overrepresentation of female artists in devalued 'feminine' fields

Women tend to be overrepresented in so-called 'feminine' styles, genres or instruments while men tend to be overrepresented in so-called 'masculine' styles, genres or instruments. Those words ('feminine' and 'masculine') are to be taken in two socially-constructed senses here: practiced primarily by women/men and socially conceived of as feminine/masculine³. Indeed, some fields, styles or instruments - wind instruments (Green, 1997; Monnot, 2012), rock music (Whiteley, 1997), punk music (Guerra *et al.*, 2017) or instrumental jazz (Buscatto, 2007) - are associated with 'masculine' qualities such as technical mastery, virtuosity, virility or self-assertion (Buscatto, 2014a; Connell 1995) while others - such as singing

³ Please note that this reasoning has already been exposed in Buscatto, 2014b and 2016a.

(Buscatto, 2007a; 2014b; 2016) or dance (Laillier, 2016; Marquié, 2016; Sorignet, 2004) - are associated with 'feminine' qualities such as grace, softness, emotion, fragility, with emphasis on relationships. And women tend to be overrepresented in specific 'feminine' arts, styles or specialisations and men in 'masculine' arts, styles or specialisations. For example, women are a majority in dance or harp playing while they are a minority in jazz playing or movie directing.

And those same studies also show that 'feminine' roles, arts, specialisations or genres tend to be devalued as compared to 'masculine' ones. The fact is that the way artistic practices are hierarchically ordered tends to devalue practices, instruments or specializations perceived as 'feminine'. This inequality becomes apparent in different ways in various art worlds. Research studies have amply demonstrated the devaluing of the feminine 'side' of literature (Naudier, 2001), circus (Cordier, 2009), electronic music (Reitsamer, 2011), hip-hop dancing (Faure, 2004), classical music (Monnot, 2012), visual arts (Pasquier, 1983), jazz singing (Buscatto, 2007) or Hollywood movie-making (Bielby, 2009), to name a few. In conclusion, not only are artistic practices gendered in that women tend to choose specializations and practices associated with 'their' sex, but 'feminine' ways are devalued in relation to 'male' ones in the practice of a given art (Buscatto, 2014b).

2.2. 'Feminine' negative stereotypes limiting women's access and recognition as artists

This leads us to the second of the social processes that fosters reproduction of gender-related differences; namely, the strength and persistence of gender stereotypes. As already partly suggested above, this is quite damaging to women's long-term commercial, musical and professional success. Whether the female stereotypes associated with women artists pertain to sexuality, seductiveness, motherhood, creative dependence or virtuosity, they often go along with a disparaging attitude when it comes to assessing women's professional artistic abilities or the quality of the works of art they produce as shown for female clowns (Garcia, 2011), television humourists (Quemener, 2011), orchestra direction (Graber, 2004), jazz or classical musicians (Buscatto, 2007; Scharff, 2015), or visual artists (Dumont, 2008; Goyon, 2011; Levy & Quemin, 2011; Provansal, 2018).

Those female artists have thus difficulty to perform and to be valued as 'universalist' artists (and not as 'feminine' or 'feminist' ones). Those stereotypes may also affect ways an artist may perform as a leader as for jazz female instrumentalists who find it difficult to be considered as efficient leaders in their musical world (Buscatto, 2007). Women tend to confine themselves, and to be confined, to less valued practices than those engaged in by men. And when they do practice a 'male' art, they tend to be denigrated for practicing it in ways defined as 'feminine' as was

also shown for electronic music (Reitsamer, 2011), literature (Naudier, 2007) or visual arts (Provansal, 2018).

2.3. 'Masculine' social networks

Various research studies have demonstrated the importance of social networks for getting into fluid, open art worlds, staying in them, and building a reputation for oneself in them (Becker, 1982). Those studies also bring to light how co-optation, here based on being and staying in a social network, is located at the intersection of technical skill criteria and judgments bearing on an individual's 'personal' qualities (Bourdieu, 1992). Co-optation is also facilitated by the intervention of close intermediaries: critics (Buscatto *et al.*, 2017), external sources of support. The fact is that artistic worlds are men's worlds, even when they are constituted of a majority of women as theatre (Doyon, 2015; Rolle, Moeschler, 2014) or dance (Rannou & Roharik, 2009), and they prove relatively unwelcoming to women. Women are more likely than their male colleagues to find themselves 'naturally' marginalized and even excluded from networks of the sort that ensure co-optation.

At the different stages of career-building in French dance choreography (Rannou & Roharik, 2009), French, German and Swiss theatre (Doyon, 2015; Rolle & Moeschler, 2014; Eikhof *et al.*, 2014), French circus (Cordier, 2009), US Hollywood script-writing and directing (Bielby, 2009), French jazz music (Buscatto 2007) or Swiss popular music (Perrenoud & Chapuis, 2016), artistic social networks tend to favour men. In those social worlds, whether women are a minority (popular music, movie directing or top-level visual artists), are close to parity (literature or visual arts) or are a majority (dance or theatre), co-optation modes favour men even when there is no apparent desire to exclude women and part of this co-optation is dealt with by other women. Researchers have not been able to offer a simple, univocal explanation for this, namely because it appears so 'natural' to members of the implicated art worlds—including women—and the vast majority of observers, but a few explanations do concur to explain such a phenomenon. On the one hand, feminine stereotypes, as stated above, make it more difficult for women than for men to be considered as worthwhile, reliable, exciting artists. On the other hand, art worlds tend to function along masculine conventions and rules which make it easier for men than for women to behave in appropriate ways and to feel comfortable in such masculine environments. Being socialised in feminine ways, they tend not to adapt themselves as effectively and smoothly as men in 'masculine' environments (for developments about gendered socialisations, see Buscatto, 2014a).

2.4. 'Reconciling' professional life and family life

The difficulty of combining professional and family life is often put forward to explain women's difficulty to gain access to managerial, scientific, political and leading activist positions or high, demanding social positions once they are getting

older. This difficulty is indeed to be found in the lives of women artists in all art worlds once they reach their thirties and partly – but only partly - explains their tendency to withdraw from the artist life in their “career”, as shown in all studies devoted to male and female inequalities in arts, even if some women do find ways to do differently.

Male artists’ wives or female partners play a major part in managing their private and professional lives. They adapt themselves to their partners' schedules. If the couple has children (usually when the woman is over 30), the woman partner is in charge of most of the daily upbringing tasks and organization. These women also often help organize their partners’ professional lives and artistic success, either directly, as when the woman herself works professionally in the art world in question, or indirectly by providing a great deal of advice—and in some cases financial support—over time. For instance, studies of contemporary dancers (Sorignet, 2004), visual artists (Sinigaglia-Amadio & Sinigaglia, 2015), jazz musicians (Buscatto, 2007), writers (Naudier, 2010) or classical musicians (Ravet, 2003) show their heavy involvement in their male spouse’s or partner’s artistic path and how they make themselves available to handle family tasks. These same studies also reveal that women artists themselves tend not to not have male partners willing to play this same role for them, meaning that these women artists have to ensure not only that their own family and professional lives fit together but also that their professional life dovetails with their male partner’s. Most studied women artists seem simply not to have met men willing to play the role of accompanying their careers over time, nor do they seem to expect their men to make themselves available in this way.

The issue then seems to focus on whether, or not, female artists have children. Professional women artists generally seem to adhere to the ideology that the role of high-quality mother and the artist life are incompatible. But while that ideology informs the choices made by the women observed, it also seems subject, as a “constraint”, to several interpretations, running from giving up one’s art career altogether to managing motherhood in an atypical manner or, even, to refusing to have children. Thus, to be able to realize their chosen “vocation”, a segment of women artists make radical choices consistent, in their minds, with that choice: not having children, not having stable partners. This was the case for some French writers (Naudier, 2010), visual artists (Pasquier, 1983) or jazz instrumentalists (Buscatto, 2007). Among pioneer women artists who have had children, career management modes (highly variable) may prove innovative. Some women, helped by their own mothers, male partners, sisters or friends, manage to rear their child while continuing along their chosen artistic path. A tiny minority of women artists share both private and professional roles with their male partner. Yet others put their

careers on hold for the time it takes to raise children, or, either voluntarily or not, only begin an artist career after seeing their children through childhood.

3. Legal measures help reduce inequalities between female and male artists

As just described, several social processes cumulate to ensure that men always fare better than women as artists. But those negative social processes tend to be partly overcome by women when legal measures are implemented, either thanks to the development of art schools which enable women to be trained and have access to networks (partly) as well as their male counterparts, or thanks to the development of specific rules or policies which enable them to be more easily trained, recruited or financed than would 'normally' occur – if things were left to artists only.

This result is quite striking at first, since, with the notable exception of classical music, which is part of the school curriculum, and strictly regulated through music contest rules (Ravet, 2003), artistic worlds do not set educational hurdles or pre-qualification rules that have to be overcome or complied with before a work of art can be sold or performed. However, in accordance with the democratization of education and the rising level of educational certification, art worlds have been 'taken in hand by the school' (Verger 1982). Likewise, the 'democratization of culture' has been instrumental in funding new art spaces, structures and activities (Dubois, 1999). Lastly, certain measures, part of a more general concern to promote women, have been put in place to facilitate women's professional practice of art. An example is the use of screens for classical orchestra instrumentalists during hiring auditions as will be shown below. These legal changes seem to explain in part the relative feminization of most art worlds in democratic countries, as will be now discussed⁴.

3.1. Equal access to art schools

Access to art schools is key in explaining the feminisation of most art worlds in contemporary democratic societies whether already mixed such as orchestra music (Goulding & Rouse, 2000; Ravet, 2003; Segnini, 2006), visual arts (Pasquier, 1983) or literature (Naudier, 2007) or still very 'masculine' such as jazz (Buscatto, 2007), circus (Cordier, 2009), Greek music (Andronikou-Hatzipetrou, 2011) cinema directing (Sellier, 2000) or rock music (Ortiz, 2004). Women's access to educational institutions has facilitated their entry into and maintenance within professional art worlds by making it possible to remove certain social barriers. Current studies provide three main reasons why such an access is key in explaining the feminisation of artistic work.

⁴ Those ideas have been partly exposed in Buscatto, 2014b and 2016a.

First of all, access to education programs ensures acquisition of the technical knowledge and skills as well as the social rules and conventions necessary to take the entrance examinations and other tests that enable a candidate to advance in the given world – in classical music - or to be able to perform adequately in any given artistic situation. Those skills are technical, social, relational, and personal. Thanks to art schools women have the opportunity to master the vocabulary needed to express oneself, the conventions organizing social and professional interactions, the techniques needed to deliver one's performance or work of art along expected criteria... This conclusion was reached in visual arts (Pasquier, 1983), in circus (Cordier, 2009) or in music as will be now discussed. This is indeed one of the reasons mentioned by Coulangeon and Ravet (2003) to explain the fact that in France women are present to a greater degree in classical music worlds—worlds, that is, organized around educational institutions—than in “popular” music- worlds, founded above all, on the principle of co-optation by friends and peer regulation. Liliana Segnini, in her comparison of Brazilian and French orchestra musicians reaches the same conclusion in both countries while this is also confirmed by studies led on “popular music” which show how difficult it is for female popular musicians to learn all the required skills, as compared to their male counterparts (see for example Aterianus-Owango, 2016; Buscatto, 2007; Guerra *et al.*, 2017; Perrenoud & Chapuis, 2016; Reitsamer, 2011; Whiteley, 1997). Within ‘popular’ music, art schools also play an active role in helping some women to get access to art, as shown by Buscatto in her study of French jazz music (2007): most female instrumentalists who entered the French jazz world as professional musicians have attended a jazz curriculum while only part of male instrumentalists have done so. Access to jazz schools was key in explaining their access to the Jazz world.

The second explanation, directly related to the understanding that art worlds operate on the basis of active social networks, is that education experiences work to construct lasting social ties. This applies to female rock musicians, as they are likely to meet their playing partners in educational institutions (Ortiz 2004), as well as to visual artists (Pasquier, 1983), French jazz musicians (Buscatto, 2007), theatre (Rolle & Moeschler, 2014) or circus artists (Cordier, 2009). Those women who become part of art worlds have often met their first colleagues – as in performance arts – or their first intermediaries – as in literature or visual arts – through their art schools, which will help them get their first professional jobs or contracts and operate in more efficient ways when starting to try to make a living with their art. This is for instance one of the reasons cited by Dominique Pasquier (1983) to explain the greater presence of women in the visual arts world in France in the 1980s.

The third reason, found by some studies, is that institutional training gives some young women the skills necessary to “dare” to venture into this art world, enabling them to feel they are skilful enough to give it a try and embuing them with

confidence about their chances of success. This analysis applies to women's access to French literature (Naudier, 2007) as well as the recent entry into traditional Greek music, a phenomenon due to their training in Greek high schools, which is now equal to that of young men (Hatzipetrou-Andronikou, 2011).

3.2. Public policies

Other types of institutional guidance occasionally influence women's entry into art worlds, either by facilitating funding for the activities involved—art festivals, art-related publications, performance production—or developing cultural spaces that are more open to women (Lemieux, 2002). Those policies may be aimed at increasing the proportion of women practising as amateurs as in circus (Cordier, 2009), in hip hop dance (Faure, 2004) or rock (Ortiz, 2004) and may then help some young women to not only practice 'masculine' art, but also, sometimes, set them on the path to professional practice, as Laureen Ortiz (2004) has observed for women rock musicians, who are much more likely to practice, rehearse, and play in publically funded studios or schools than young male rock musicians who are more likely to play privately "with pals."

Public policies may also aim at developing female professional practice, or ensure women are not discriminated against when recruited. Such an example is found in the use of screens for auditions when hiring classical orchestra musicians. This use has had quite a favourable effect on women's entry into classical music worlds simply because the jury listens 'blindly', ignorant of the instrumentalist's sex. Two American economists have indeed proved that North American women orchestra musicians owe more than 30% of their increased presence in major North American orchestras to the systematic use of "screens" during hiring auditions, as the screen makes them invisible during those auditions (Goldin & Rouse, 2000).

Public policies may have nothing to do with helping female artists to practice or become professionals, but may have such an indirect effect anyway. Seeking to explain the slight improvement in the proportion of women hip-hop dancers at the amateur and professional levels in France, Sylvia Faure (2004) showed how public policies aiming at leading young people from the suburbs off the street, indirectly helped women to practice hip hop dance which was till then mainly practiced by young boys and men. In her study, Sylvia Faure showed how such public policies had enabled an increasing number of women to practice hip hop dance thanks to the development of dedicated places which were easier of access to them than streets and informal places which were ruled by boys and young men. Those women were then able to practice freely, to learn all the gestures and techniques, which were not allowed to them as girls and young women. They could also develop more 'feminine' ways to dance, less devoted to confrontation and competition, and more oriented towards choreographic and aesthetic hip hop dance. This did not create equality between the sexes since men remain a vast majority in hip hop dance, and

the valued figures remain “masculine” (the ones based on virtuosity and speed). Moreover, women are still not allowed to dance hip hop dance in the street, at least the masculine figures, the few women dancing in the street tending to respect this gendered and hierarchized segregation.

4. Artists’ individual and collective resources

Though female artists run into more obstacles than men on the road to professional status and artistic recognition, they do have some resources for gradually obtaining a place for themselves in the professional artistic landscape, they do find ways to transgress negative processes within an otherwise antagonistic world. Like women police officers, engineers or scientists, a minority of women are managing to break through the ‘glass ceiling’ (Buscatto, 2009). They are gaining access to artistic worlds, managing to stay in them, and are in some cases recognized at the summit of the artistic hierarchy. This is accomplished thanks to individual and collective resources female artists, consciously or not, use and create some kind of feminization of professional art worlds⁵.

4.1. ‘Reverse the stigma’

One transgressive resource, often used unconsciously by women, at least in the beginning, is their ‘feminine capital’ which may help them get into and remain in art worlds. Those women may mobilize presumably unfavorable sexual stereotypes – emotion, elegance, seduction or weakness - to assert their ‘femininity’ and thereby obtain recognition based on this supposed gendered difference. In this case we are dealing with an attempt at ‘reversing the stigma’ (Goffman, 1963). Such moves have been observed in visual arts (Goyon, 2011; Levy & Quemin, 2011; Trajtenberg, 2016), in jazz (Buscatto, 2007), in literature (Naudier, 2001), in Greek music (Hatzipetrou-Andronikou, 2011) or in circus (Cordier, 2009; Garcia 2011). They help those women creating works of art, even if those works of art tend to be devalued and this tends to put such female artists in fragile positions.

Another ‘feminine’ resource mobilized by some women artists, again often unintentionally, at least at first, is to take advantage of the particular interest of critics, art program directors, and producers seeking to offer specific support to women. Those actors are favorable to programming ‘female’ groups, exhibitions, and performances in the various art worlds, and to generating events that advantageously show women artists (concerts, CDs, written reviews). They are usually driven by a profit motive, as women artists are likely to have strong seductive power with audiences and readers (Beauvoir, 1949). But their motivation may also be political. Though they may only occasionally program women artists or exhibit women’s art, some critics, producers, and distributors are uncomfortable knowing

⁵ Those ideas have been partly exposed in Buscatto, 2014b and 2016a.

there are virtually no women in their particular art world. While women artists may fear being denigrated for engaging in 'women's art' or appearing 'sexy' on posters and CD or book jackets, some of them may nonetheless be willing to do so if it will have a favorable effect on their careers or a given performance situation, and in such cases they use their seductive power as a professional resource, at least in the short term. This applies to the activities of Swiss popular music (Perrenoud & Chapuis, 2016), jazz (Buscatto, 2007), electronic music (Reitsamer, 2011) or traditional Greek music (Hatzipetrou-Andronikou, 2011). When women artists become aware of what they are doing, they may try to dissociate themselves from stereotypes of female seductiveness that might work against them, while profiting from its commercial advantages.

4.2. 'Masculinise' artistic practices

Another 'strategy' might be to 'masculinize' one's appearance, behavior, artistic skills in order to neutralize as far as possible the difficulties linked to the fact that they are viewed and experienced as women. Some women decide not only to refrain from any attempt to appear seductive but even to disguise or blunt their female identity. Though this behavior may close certain commercial doors it may also enable the women in question to be perceived more as artists 'like the others'. This strategy has been observed by Perrenoud and Chapuis on the Swiss popular music scene (2016), by Quemin and Levy in visual arts (2011), by Reitsamer on the European electronic scene (2011), by Buscatto on the French Jazz scene (2007), by Krefa in Tunisian literature (2014), by Brun on the French punk scene (2005), or by Aterianus-Owango on the Gabonese rap scene (2016).

Those female artists do early on learn that being perceived as a woman will get in the way of being co-opted, valued positively and considered as a real colleague and may learn to perform in 'masculine' ways as far as possible... They intend not to be considered as passive, weak, dependent, poorly creative or overly sexual, and assert their creative artistic abilities. For instance, Krefa (2014) shows how some female Tunisian writers do use masculine narrative voices to have readers and critics forget about their feminine devalued identity.

4.3. Family 'over-socialisations'

Women who succeed in entering and remaining in very masculine worlds and/or in getting recognized at the highest artistic level tend to benefit from what we have called 'over-socialisations' (Buscatto, 2007). In other words, as compared to their male colleagues, they tend to benefit from stronger family resources which enable them to make it in art worlds. More often than men, they tend to be raised in artistic families or from privileged families. They tend to live with a companion (or successive companions) who belong to their art world – as an artist, a producer or

an art critic for instance. They tend to attend high-level art schools, even if this is not officially needed for them to succeed.

All those experiences help them overcome the obstacles they are confronted with. Indeed, these women better know how to take advantage of social networks built up by relatives, close friends, teachers, or a companion already present in the art world in question, be it Swiss popular music (Perrenoud & Chapuis, 2016), jazz (Buscatto, 2007), theatre (Rolle & Moeschler, 2014), punk (Brun, 2005; Guerra et al., 2017) or circus (Cordier, 2009). They learn the needed informal skills to succeed and develop a professional expertise through their school, thanks to their families or with their companion. They get access to the intermediaries more easily and know better how to 'deal' with them to build-up trust. In some instances professional women artists make use of their 'feminine' capital in the way mentioned above to attract audience or commercial producer attention. In the end, they may specialize in areas primarily occupied by women, becoming singers, dancers, or writers of sentimental novels so as to get themselves accepted 'just the same' in the art world in question, even if those areas are dominated rather than dominant within those particular worlds.

Consider the world of French jazz studied by Buscatto (2007). In this heavily male, gender-marked world, women singers or instrumentalists often live with professional jazzmen, usually musicians but in some cases jazz producers or program organizers (Buscatto, 2007). The fact is that the woman jazz musician's network is usually the same as her male partner's, which is first and foremost his—this is not an equally shared network. In such cases, when the love relationship comes to an end, the 'network' disappears for the woman musician, who then has to rebuild both her personal and professional life from scratch. For the minority of women jazz musicians who do not have a male jazz-professional life partner it is hard not only staying in the jazz world but also maintaining professional work partnerships over the long term. The 'natural' way these women then develop is to find relationships outside the jazz world, and in some cases even to withdraw entirely from that world.

4.4. Collective actions organised by artists

Women who want to keep on creating works of art may also try to create collective feminine groups or feminine-only working conditions. Collective actions may be conducted jointly by several women to assert their rightful place and in some cases their gender difference (defending a 'feminist' or a 'feminine' art). While this seems a secondary explanation for successful attempts to overcome or transgress the established gender order in a given art world, the creating of such collective actions might help artists to produce art and remain as artists as has been observed in visual arts by Dumont (2008), in literature by Naudier (2001) and Détrez (2010), in cinema by Rollet (1998), or on the European electronic music scene by Reitsamer, (2011). In

the 1970s, several organizations, groups, and regular gatherings were formed by what at the time, were radical feminist movements, or with their help or in connection with them.

Other ways of proceeding, less engaged with feminist demands, have also been observed. In the worlds of jazz (Buscatto, 2007), rock music (Tripier, 1998; Guerra, 2016) or Swiss popular music (Perrenoud & Chapuis, 2016), for example, the aim of such groups may simply be to take advantage of producer or audience interest in having women participate, as already discussed early on. Finally, some women wish to create a context deemed more calm and pleasant, given that “there is a widespread sense [among interviewed women musicians] that relations in a music group [made up exclusively of women] are gentler and more democratic [than in a group where women play alongside men]” (Tripier, 1998: 23).

5. Conclusion

Contemporary art worlds are not yet favourable to female artists’ entry, nor to their maintaining themselves in those worlds or gaining artistic recognition in them. The strength of depreciative ‘feminine’ stereotypes, ‘feminine’ maternal roles, heavily masculine social networks, ‘feminine’ socialisations, all those social processes add up and work against women becoming active professional artists, making the artist life harder for them to realize than it already is for male artists. But up against those difficulties specific to their position as women in men’s worlds, some women artists use resources that enable them to partially defy or overcome this social reality. Favourable public policy measures, such as the use of a screen during classical music hiring auditions, and access to prestigious artistic education institutions are major resources for women musicians. They also learn to either use ‘feminine capital’ or ‘masculinise’ their behaviours in order to be regularly hired and recognized as artists. They are likely to be ‘over-socialised’ and benefit from family resources – parents and companions - to learn informal skills, build-up efficient networks and feel confident in their artistic abilities. Lastly, female artists may develop feminine-only actions in order to either defend ‘feminine’ or ‘feminist’ works of art or to attract producers and the audience’s interest for ‘female’ artists.

Some female artists thus demonstrate a high ability to develop individual and collective actions in order to maintain themselves and/or to get recognized at the highest level of artistic recognition despite the ‘cumulative disadvantage’ (Acker, 2009) they face over time. Their ability to either overcome/make an efficient use of feminine stereotypes, or to develop collective actions to produce works of art ‘anyhow’ do prove how individuals may act in contemporary art worlds to overcome obstacles and be able to create and to be valued as “real” artists. However, research studies do show, as for all other prestigious professions (Buscatto, 2009), that main

resources which help women to overcome such a cumulative disadvantage are socially and collectively produced.

On the one side, the more public policies and legal rules enable women to be trained, to be recruited and to be recognized in non-discriminatory ways, the more equality between the sexes one art world tends to promote. Women's equal access to art schools, the financing of women's artistic activities or the implementation of non-discrimination practices such as screening auditions in classical music appear as quite effective in countering men and women's tendency to unconsciously favour male artists in the long run. In other words, openness and lack of legal anti-discriminatory measures is clearly bad news if one is to promote equal artistic rights between men and women. On the other side, if we look at those women who do overcome obstacles, one finds they tend to be 'over-socialised' and benefit from specific individual resources - such as a privileged upbringing, a high-level artistic training or an artistic life-companion - which reinforce inequalities between men and women on other social grounds. Here again, art worlds tend not to be favourable to less privileged persons' access to professional practice since it favours those who get access to the meaningful skills, knowledge and networks based on heavy social differences - sex, social origins, diploma. An intersectional approach is here key to better grasp how unequal situations are shaped within art worlds, gendered inequalities being only one way to discriminate between artists (Buscatto, 2016b).

Art worlds do then appear as highly hierarchized worlds which are partly produced on social grounds which have nothing to do with artistic abilities, far from the myths of talent or genius which would be uniquely revealed through interaction and tournaments as currently described by sociologists such as Pierre-Michel Menger (2009). And this belief in the talent-only myth does reinforce art worlds' tendency to be as open and free of rules as possible, and thus produce and legitimate social and gendered differences, since most actors - critics, government, teachers, producers, audience or artists - who could act to help develop measures against discrimination do believe talent would be hindered by such actions and tend to fight against any kind of anti-discrimination measures - or denigrate them if they have to be part of them.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Abreu, Paula, Silva, Augusto Santos, Guerra, Paula, Moreira, Tânia & Oliveira, Ana (2017). The social place of Portuguese punk scene: an itinerary of the social profiles of its protagonists. *Volume!*, 14, volume 1, pp. 103-126.
- Acker, Joan (2009). From glass ceiling to inequality regimes. Du plafond de verre aux régimes d'inégalité. *Sociologie du travail*, 51(2), pp. 199-217.
- Aterianus-Owanga, Alice (2016). «Tu t'en es pris à la mauvaise go!» Transgresser les normes de genre sur les scènes rap du Gabon. *Ethnologie française*, 16(1), pp. 45-58.
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bielby, Denise D. (2009). Gender inequality in culture industries: Women and men writers in film and television. *Sociologie du travail*, 51(2), pp. 237-252.

- Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Le Seuil.
- Brun, Eric (2005). *La place des femmes dans la musique punk*. Mémoire de recherche. Master 2. Lyon: Université Lumière Lyon 2.
- Buscatto, Marie, Leontsini, Mary, Naudier, Delphine (2017). Genrer la critique d'art : la fabrication d'une reconnaissance minorée des femmes artistes et de leurs œuvres - Introduction. In Marie Buscatto, Mary Leontsini, Delphine Naudier (eds.). *Gender in art criticism/ Du genre dans la critique d'art* (pp. I-X). Paris: Editions des Archives Contemporaines.
- Buscatto, Marie (2016a). L'art sous l'angle du genre. Ou révéler la normativité des mondes de l'art. In Alain Quemin & Glaucia Villas Boas (dir.), *Art et société. Recherches récentes et regards croisés, France / Brésil* (pp. 210-223). Paris: OpenEdition Press.
- Buscatto, Marie (2016b). Intersectionnalité'. A propos des usages épistémologiques d'un concept (très) à la mode. *Sociologies du genre*, 47(2), pp. 103-118.
- Buscatto, Marie (2014a). *Sociologies du genre*. Paris : Armand Colin.
- Buscatto, Marie (2014b). Artistic practices as gendered practices. Ways and reasons. In Tasos Zembylas (ed.), *Artistic Practices* (pp. 44-55). Londres: Routledge.
- Buscatto, Marie & Catherine, Marry (2009). Le 'plafond de verre' dans tous ses éclats: la féminisation des professions supérieures au XX^e siècle. *Sociologie du travail*, 51(2), pp. 170-182.
- Buscatto, Marie (2007). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris: CNRS Editions.
- Beauvoir, Simone (de) (1976). *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard.
- Connell, Raewyn W. (2012 [1995]). *Masculinities: Knowledge, power and social change*. Berkeley: University of California Press.
- Cordier, Marine (2009). *Le cirque sur la piste de l'art. La création entre politiques et marchés*, Thèse pour le Doctorat en Sociologie. Nanterre: Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- Coulangeon, Philippe & Ravet Hyacinthe (2003). La division sexuelle du travail chez les musiciens. *Sociologie du travail*, 45(3), pp. 361-384.
- Détrez, Christine (2010). L'écriture comme résistance quotidienne: être écrivaine en Algérie et au Maroc aujourd'hui. *Sociétés contemporaines*, 78, pp. 65-85.
- Doyon, Raphaëlle (2015). *Les trajectoires professionnelles des artistes femmes en art dramatique*. Paris: Association H/F Île-de-France.
- Dubois, Vincent (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Belin.
- Dumont, Fabienne (2008). Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs. Exemple de la reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France. *Histoire & mesure*, XXIII(2), pp. 219-250.
- Eikhof, Doris Ruth, Haunschild, Axel & Franziska Schöbler (2014). Behind the Scenes of Boundarylessness. Careers in German Theatre. In Mathieu Christian (dir.). *Careers in creative industries* (pp. 69- 87). Nova Iorque: Routledge,
- Faure, Sylvia (2004). Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées. *Sociétés contemporaines*, 55, pp. 5-20.
- Garcia, Marie-Carmen (2011). Les pratiques clownesques à l'épreuve des stéréotypes de la féminité. *Sociologie de l'art*, 17, pp. 45-58.
- Goffman, Erving (1963). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Goldin, Claudia & Rouse, Cecilia (2000). Orchestrating impartiality: The impact of 'blind' auditions on female musicians. *The American Economic Review*, 90(4), pp. 715-741.
- Goyon, Marie (2011). Comment être artiste, femme et autochtone au Canada? Du stigmaté à son renversement dans l'art contemporain. *Sociologie de l'art*, 17, pp. 35-52.
- Graber, Philomène (2004). *Diriger. Un fief masculin*. Genebra: Université de Genève.
- Guerra, Paula, Gelain, Gabriela & Moreira, Tânia (2017). Collants, correntes e batons: género e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 23, pp. 13-34.

- Guerra, Paula (2016). Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980 – 2010). *Journal of Sociology*, 52 (4), pp. 615-630.
- Hatzipetrou-Andronikou, Reguina (2011). Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d'un instrument. Le cas des *paradosiaka* en Grèce. *Sociologie de l'art*, 17, pp. 59-73.
- Krefa, Abir (2014). Entre injonctions à dire et à taire le corps. Les voies étroites de la reconnaissance littéraire pour les écrivaines tunisiennes. *Ethnologie française*, XLIV(4), pp. 631-642.
- Laillier, Joël (2016). Des petits rats et des hommes. La mise à l'épreuve de l'identité sexuée des apprentis danseurs. *Ethnologie française*, XLVI, pp. 31-43.
- Lemieux, Denise (2002). Les femmes et la création culturelle. In Denise Lemieux (ed.). *Traité de la culture* (pp. 241-260). Québec: Sciences humaines, Éducation et IQRC.
- Levy, Clara & Quemain, Alain (2011). Stéréotypes genrés dans l'œuvre, reconnaissance esthétique et succès marchand d'une artiste plasticienne : le cas de Marina Abramovic. *Sociologie de l'art*, 18, pp. 53-71.
- Marquié, Hélène (2016). *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*. Paris: Editions de l'attribut.
- Menger, Pierre-Michel (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Seuil/Gallimard.
- Monnot, Catherine (2012). *De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Naudier, Delphine (2010). Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées. *Sociétés contemporaines*, 78, pp. 39-63.
- Naudier, Delphine (2007). Les modes d'accès des femmes écrivains au champ littéraire contemporain. In Gérard Mauger (ed.). *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques* (pp. 191-213). Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Naudier, Delphine (2001). L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique. *Sociétés contemporaines*, 44, pp. 57-73.
- Ortiz, Laureen (2004). *Parcours par corps: une enquête de terrain sur les musiciennes de rock*. Mémoire de maîtrise de sociologie. Paris : Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- Pasquier, Dominique (1983). Carrières de femmes: l'art et la manière. *Sociologie du travail*, 25(4), pp. 418-431.
- Perrenoud, Marc & Chapuis, Jérôme (2016). Des arrangements féminins ambivalents. Musiques actuelles en Suisse romande. *Ethnologie française*, XLVI (1), pp. 71-81.
- Provansal, Mathilde (2018). Des carrières féminines sous contraintes. Les plasticiennes face aux intermédiaires de l'art. In Sylvie Octobre & Frédérique Patureau (eds.). *Pour des politiques du genre dans le secteur culturel*. Paris: Ministère de la culture. Fourthcoming.
- Quemener, Nelly (2011). Ces femmes qui font rire. Du stéréotype féminin aux 'nouvelles féminités' dans les talk shows en France. *Sociologie de l'art*, 17, pp. 17-30.
- Quemain, Alain (2013). *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris : Éditions du CNRS.
- Rannou, Janine & Roharik, Ionela (2009). La segmentation sexuée des marchés de la création chorégraphique. In Catherine Marry, Delphine Naudier & Marie Buscatto (eds.). *Travail, genre et art* (pp. 91-106). Paris, Document 13 du Mage.
- Ravet, Hyacinthe (2003). Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique. *Travail, genre et sociétés*, 9, pp. 173-195.
- Reitsamer, Rosa (2011). Young women, new technologies and music production. Talk at the Seminar Series *Young Women in Movement: Sexualities, Vulnerabilities, Needs and Norms*, Seminar series *Science and Technology*. Londres: Goldsmiths.
- Rolle, Valérie & Moeschler, Olivier (2014). *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédienne*. Lausanne : Éditions Antipodes.
- Rollet, Brigitte (1999). Femmes et cinéma en France : l'après mai 68. *Clio. Femmes, Histoire et Société*, 10, pp. 233-248.
- Scharff, Christina (2015). Blowing your own trumpet: exploring the gendered dynamics of self-promotion in the classical music profession. *The Sociological Review*, 63, pp. 97-112.

- Sellier, Geneviève (2012). Films de femmes de la décennie 2000 : Avancées et freins dans le contexte français. In Melody Jan-Ré (ed.). *Créations. Le genre à l'œuvre* (pp. 93-120). Paris: L'Harmattan.
- Segnini, Liliana (2006). Accords dissonants: rapports salariaux et rapports sociaux de sexe dans des orchestres. *Cahiers du genre*, 40, pp. 137-161.
- Sinigaglia-Amadio, Sabrina & Sinigaglia, Jérémy (2015). Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques. *Cahiers du Genre*, 59, pp. 195-215.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel (2004). Etre danseuse contemporaine : une carrière 'corps et âme'. *Travail, Genre et Sociétés*, 12, pp. 33-53.
- Trajtenberg, Graciela (2016). Multiple Trespasses. Female Israeli artists make uncommissioned street art. *Ethnologie française*, XLVI(1), pp. 83-92.
- Tripier, Odile (1998). Mixité et discrimination dans le champ musical : l'exemple des femmes dans les groupes rock. *Documents de recherche OMF, Série : Sociologie des faits musicaux et modèles culturels*, 3. Paris: Observatoire Musical Français.
- Verger, Annie (1982). L'artiste saisi par l'école. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 42, pp. 19-32.
- Whiteley, Sheila (ed.) (1997). *Sexing the Groove. Popular music and gender*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Marie Buscatto. Professora de Sociologia Universités en Sociologie, I.D.H.E.S., Université Paris 1 Panthéon Sorbonne – CNRS. Morada: University of Paris 1 Pantheon Sorbonne, 16, bd Carnot - 92 340 Bourg La Reine - France. E-mail: marie.buscatto@univ-paris1.fr

Receção: 26-10-2017

Aprovação: 09-01-2018

Citação:

Buscatto, Marie (2018). Feminisations of artistic work: legal measures and female artists' resources do matter. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 21-38. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a2

ARTE E CONTEMPORANEIDADE: TRÊS CRÍTICOS NOS ANOS 1960

ART AND CONTEMPORANEITY: THREE CRITICS IN THE 1960S

ART ET CONTEMPORANÉITÉ: TROIS CRITIQUES DANS LES ANNÉES 1960

ARTE Y CONTEMPORANEIDAD: TRES CRÍTICOS EN LOS AÑOS 1960

Pedro Erber

Cornell University, Ithaca, Nova Iorque, Estados Unidos da América

RESUMO: O texto propõe uma abordagem das ideias de contemporaneidade e de arte contemporânea a partir da obra de três críticos que se propuseram a pensar as transformações da arte nos anos 1960, questionando a temporalidade inerente à obra. Assim, Erber busca, nas intervenções de Michael Fried, de Mário Pedrosa e de Miyakawa Atsushi, pistas e possíveis contribuições ao debate atual sobre a contemporaneidade da arte contemporânea e, em sentido mais amplo, à disputa filosófica, cultural e política em torno do significado mesmo do contemporâneo.

Palavras-chave: arte contemporânea, Michael Fried, Mário Pedrosa, Miyakawa Atsushi, anos 1960.

ABSTRACT: This article approaches the notions of contemporaneity and contemporary art taking the work of three critics in the 1960s, who attempted to conceptualize the transformations of the art of their own time as a transformation in the temporal structure of the artwork. From the decisive critical interventions by Michael Fried, Mário Pedrosa, and Miyakawa Atsushi, Erber propose to draw contributions to the current debate regarding the contemporaneity of contemporary art and, more broadly, to the ongoing philosophical, cultural, and political dispute regarding the meaning of the contemporary itself.

Keywords: contemporary art, Michael Fried, Mário Pedrosa, Miyakawa Atsushi, 1960s.

RÉSUMÉ: Le texte propose une approche des idées de contemporanéité et d'art contemporain du travail de trois critiques qui ont réfléchi aux transformations de l'art dans les années 1960, questionnant la temporalité inhérente au travail. Ainsi, Erber cherche, dans les interventions de Michael Fried, Mario Pedrosa et Miyakawa Atsushi, des indices et des contributions possibles au débat actuel sur l'art contemporain et, plus largement, au conflit philosophique, culturel et politique autour du sens même le contemporain.

Mots-clés: L'art contemporain, Michael Fried, Mário Pedrosa, Miyakawa Atsushi, années 1960.

RESUMEN: El texto propone un abordaje de las ideas de contemporaneidad y arte contemporáneo tomando como base la obra de tres críticos que se propusieron a pensar las transformaciones del arte en los años 1960, cuestionando la temporalidad inherente a la obra. Erber busca, en las intervenciones de Michael Fried, Mário Pedrosa y Miyakawa Atsushi, pistas y posibles contribuciones al debate actual acerca de la contemporaneidad del arte contemporáneo y, desde una perspectiva más amplia, a la disputa filosófica, cultural y política alrededor de la significación misma del contemporáneo.

Palabras-clave: arte contemporáneo, Michael Fried, Mário Pedrosa, Miyakawa Atsushi, años 1960.

1. Em que consiste a contemporaneidade da arte contemporânea?

Deve-se entender o contemporâneo aí como simples indicação do tempo cronológico em que a obra existe, como período histórico em que a arte é produzida ou praticada? Seria o adjetivo 'contemporâneo' intercambiável com 'presente' ou 'atual'? Ou será que, para além do sentido de determinação histórica e cronológica, o termo contemporâneo indica algo inerente ao modo de ser específico de certas obras e práticas artísticas? Neste último caso, poder-se-ia então dizer que nem toda arte produzida no presente é contemporânea? Estaríamos prontos, por outro lado, a reconhecer a existência da arte contemporânea em um passado distante?

Em texto publicado em 2009 no *e-flux Journal*, o teórico e historiador da arte Boris Groys definia a arte contemporânea como aquela que “manifesta sua própria contemporaneidade” (Groys, 2009). Enfatizando que a definição nada tinha de pleonástico, mas constituía, ao contrário, uma tomada de posição – em certa medida polêmica – no debate sobre a contemporaneidade da arte, complementava que, para tanto, não era suficiente que uma obra tenha sido feita ou exposta recentemente. Afirmava, assim, a contemporaneidade como caráter intrínseco à obra – a certas obras, às quais atribuía também a possibilidade de manifestação (o ônus da prova) de sua contemporaneidade – mais que ao simples fato de ter origem ou existir no presente.

É claro que tal definição não encerra e sim inicia ou convida ao debate, na medida em que a partir daí tudo depende, como aponta Groys, do que se entende por 'contemporâneo'. Certo também que não foi Groys o primeiro a associar a contemporaneidade da arte a um modo próprio de ser e relacionar-se com o tempo. Pelo contrário, com esse gesto, retomava à sua maneira um longo debate sobre a temporalidade da obra de arte, que precede, aliás, o próprio surgimento da expressão 'arte contemporânea' como desígnio de um certo gênero ou âmbito do fazer, expor e fruir artístico. Ao mesmo tempo, indicava a imbricação deste debate com outro campo de questionamento sobre o sentido do contemporâneo, que marcava o ambiente intelectual da época, pontuado pela publicação, no ano anterior, do influente ensaio *Cos'è il contemporaneo*, de Giorgio Agamben.

Ao retornar aqui, mais uma vez, a esse debate, não é minha intenção propor uma solução ao problema, encerrando com uma definição satisfatória a discussão acerca da contemporaneidade da arte e do sentido do contemporâneo em geral. Mais do que respostas finais a tais questões, o que busco são diferentes caminhos de problematização que possam talvez desdobrar ainda um pouco mais a questão em suas implicações estéticas, filosóficas e políticas. Faço isso remetendo o questionamento a um passado não muito distante, em meados dos anos 1960: época em que diversos artistas e críticos discerniram o surgimento de um novo

paradigma e uma nova e prática artística, que teorizaram em termos de seus aspectos temporais, ou seja, da temporalidade própria do fazer e fruir artístico. Trata-se, sobretudo, de buscar na teoria da arte dos anos 1960 elementos para uma problematização da ideia de arte contemporânea e, em última instância, do sentido mesmo de contemporaneidade.

E, ao fazê-lo, anseio retomar, também, a abordagem crítica da compreensão do contemporâneo como tempo messiânico, que perpassa o debate filosófico e político atual e se expressa de forma emblemática no ensaio de Agamben, do qual tratei em “Contemporaneity and its discontents” (Erber, 2013). Como ponto de partida desse questionamento, abordo as intervenções de três teóricos, cujas posições influenciaram de maneira crucial o discurso sobre a arte contemporânea nas décadas seguintes, respectivamente na América do Norte, Brasil e Japão: Michael Fried, Mário Pedrosa, e Miyakawa Atsushi.

2. Mário Pedrosa e a arte pós-moderna

Escrevendo sobre a obra de Hélio Oiticica, o crítico brasileiro Mário Pedrosa assinalou os sintomas do evento que interpretou, então, como o fim do ciclo da arte moderna e o concomitante surgimento de um novo paradigma, a que chamou “arte pós-moderna”. Ao descrever os traços básicos deste novo ciclo, Pedrosa observou que, à diferença da arte moderna, cujo surgimento ele localizava no cubismo e que chegava então ao fim de linha, a arte pós-moderna não poderia mais ser “puramente artística”, mas havia se tornado “cultural” em sentido mais amplo. Em oposição ao primado da estética e da exaltação da plasticidade na arte moderna, escreve Pedrosa, “nessa fase de arte na situação de anti-arte, de arte pós-moderna, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais” (Pedrosa, 1998: 355). A arte deixava então de ocupar um espaço claramente delimitado e passava a existir, por assim dizer, sem limites em meio a outras práticas e fenômenos socioculturais.

Nesse novo ciclo, observa Pedrosa, “o Brasil participa não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo concretismo”, acrescenta, “e sobretudo do neoconcretismo, com Lygia Clark a frente, sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do *op* e mesmo do *pop*” (Pedrosa, 1998: 355). Em jogo, nesse arcabouço conceitual de seguidores e precursores, na diferenciação entre a modernidade e seu ‘pós’, estava, portanto, entre outras coisas, uma nova forma de temporalização da arte na conjuntura global, cuja emergência o crítico brasileiro assinalou antes de muitos. Pedrosa percebeu e celebrou uma transformação profunda nos mecanismos de circulação transnacional da cultura, que permitiu finalmente a artistas e críticos na suposta periferia estar, por assim dizer, à frente, e enxergar a si mesmos como precursores de seus pares nas capitais culturais da Europa e América do Norte: uma transformação, portanto, na

temporalidade das relações globais do mundo da arte e, de modo mais geral, no fluxo transnacional da cultura, que tornava obsoleta a compreensão do progresso como movimento centrífugo, em lugar do qual emergia uma situação de contemporaneidade transnacional que, se não eliminava, ao menos relativizava o desequilíbrio entre centro e periferia.

Ainda que sem recorrer ao conceito de contemporaneidade, a caracterização de Mário Pedrosa do que chama aí arte pós-moderna toca em alguns dos pontos chave do que veio a se chamar arte contemporânea, tais como o extravasamento dos limites da arte puramente estética por uma arte que abarca de maneira mais ampla o âmbito da cultura, por um lado, e o que ela implica de contemporaneidade geopolítica, a transformação que esta opera nos mecanismos de difusão e exibição da arte entre centro e periferia, por outro. A transformação apontada por Pedrosa consiste em mais que uma variação superficial de cunho estilístico; corresponde a uma mutação na própria estrutura da obra de arte.

Segundo Pedrosa, a transformação em curso referia-se, em primeiro plano, a uma mudança no papel do sujeito na criação artística. Entre outras coisas, os expoentes da nova arte de vanguarda, avaliava o crítico – entre os quais se destacavam os membros do grupo neoconcreto, tais como Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Amílcar de Castro – não fugiam das influências da afetividade na criação artística, como o faziam os concretistas mais ortodoxos, tampouco a buscavam deliberadamente, sobretudo em seu nível individual, como era o caso, segundo ele, dos adeptos do expressionismo abstrato. Contudo, a proposta neoconcreta também não se apresentava como simples síntese das duas correntes antagônicas do abstracionismo da década anterior. Tratava-se, ao contrário, de levar a problemática da arte abstrata a um novo patamar, a partir do qual, fora da tela, ela se transformava em arte ambiental. Enquanto “fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade” (Pedrosa, 1998: 357) a nova arte superava assim o primado da percepção visual, dando lugar a um novo modo de relação com a obra de arte.

Esse novo modo de relação com a obra de arte implicava uma nova temporalidade da criação artística. E é em tal transformação que Pedrosa localiza a importância histórica do neoconcretismo, cuja contribuição fundamental em relação ao momento precedente consistiria em um “agregar do tempo para realçar na *démarche* verbivocovisual do concretismo um elemento estranho, quer dizer, carregado de certa dose de subjetivismo”, como escreve em texto de 1967 no diário carioca *Correio da Manhã*. (Pedrosa, 1998: 362) Na arte neoconcreta, ambiental, pós-moderna, o tempo é, portanto, parte essencial da obra. E, de fato, essa dimensão temporal da arte, que se manifesta e perfaz na interação entre o espectador e a obra, foi enfatizada repetidas vezes pelos neoconcretistas. Em “Cor, tempo, estrutura” (2009), criticando a compreensão de tempo “mecanicista”

característica do concretismo anterior, Oiticica recorre ao conceito de “duração” tal como elaborado por Henri Bergson e Maurice Merleau-Ponty para explicar o tempo próprio à arte neoconcreta (Oiticica, 1986: 50). E, de fato, o próprio Manifesto Neoconcreto⁶ discerne na ideia de duração um componente central da proposta do movimento, que se expressa tanto na pintura e escultura quanto na poesia neoconcreta, em que “a linguagem se abre como duração” (Gullar et al., 1959).

Tal ideia de duração como característica essencial da temporalidade da arte neoconcreta contrasta visivelmente com o que Pedrosa descrevera anos antes – afirmativamente – como a “ação de presença” da arte (Pedrosa, 1995: 60). O contraste é ainda mais significativo na medida em que é em tal ação de presença que ele localizava o potencial revolucionário da arte abstrata. À transformação na temporalidade do fazer e fruir artístico que se operava como encerramento do ciclo da arte moderna corresponde, portanto, uma mudança de perspectiva na apreciação crítica de Pedrosa do potencial político da arte, que o permite acolher o projeto neoconcreto inclusive no que este comportava de negação (ainda que dialética) dos princípios da arte moderna.

Como procuro demonstrar a seguir, a ideia de uma transformação paradigmática na estrutura temporal da arte que se anuncia na crítica de Pedrosa em meados dos anos 1960 ganha contornos ainda mais claros na obra do crítico japonês Miyakawa Atsushi, que discerne no conjunto de práticas da chamada “antiarte” a emergência de um paradigma que ele denomina, de maneira quase premonitória, “arte contemporânea”. Antes de seguir em frente, porém, vale mencionar que tal ideia de um tempo que se estende como duração, em oposição ao que se poderia chamar o ‘presentismo’ da arte moderna, é também o que se expressa no texto de Groys citado acima. Ao definir o contemporâneo, em primeira instância, como “um período prolongado” e “potencialmente infinito de demora (*delay*)” (Groys, 2009), Groys aproxima-se já de início da ideia de duração – ao menos em seu sentido vulgar, se não da especificidade do conceito bergsoniano.

Perpassada por esse sentido do contemporâneo como demora, a temporalidade da arte contemporânea constitui-se em oposição à presença imediata e total da arte moderna. Tal “transformação na relação entre arte e tempo”, escreve Groys, “muda também a temporalidade da própria arte. A arte cessa de estar presente, de criar um efeito de presença – mas ela também cessa de ser “no presente”, entendido como a singularidade do aqui e agora (Groys, 2009). Assim como Pedrosa, Groys caracteriza a arte moderna em termos de seu efeito de presença. Mas aponta a ambiguidade – ou amplitude de sentido – de tal presença, que comporta não apenas uma dimensão positiva – como ‘efeito’ ou ‘força’ de presença – como

⁶ Ferreira Gullar escreveu esse manifesto que foi coassinado pelos participantes da exposição inaugurada em 19 de março de 1959 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

também uma noção de limite temporal, no sentido do ter lugar no instante do aqui e agora.

Ainda que se propondo a uma discussão sobre a arte contemporânea em geral, “Comrades of Time” é sobretudo um ensaio sobre as práticas artísticas ‘com base no tempo’ (*time-based art*). Dito de outro modo, Groys propõe-se a entender a essência da arte contemporânea – sua contemporaneidade – a partir de uma abordagem teórica dos princípios da *time-based art*. Com tal gesto, aproxima-se da posição de Pedrosa e dos neoconcretos, que enfatizavam a transformação na estrutura temporal da obra como ponto chave de um novo paradigma de prática artística após a arte moderna. É nesse sentido que Groys propõe sua definição mais original do contemporâneo, não mais no sentido do estar presente ‘aqui-e-agora’, do estar ou ser ‘no tempo’, e sim do estar/ser ‘com (o) tempo’ (*with time*). Tomando uma das possíveis traduções em alemão do contemporâneo, *zeitgenössisch*, em seu sentido supostamente literal, Groys propõe que se entenda a contemporaneidade como o caráter de ser companheiro ou camarada (*comrade*) do tempo, “colaborando com o tempo, ajudando o tempo quando este tem problemas, quando tem dificuldades” (Groys, 2009: 5).

Está claro que é preciso tomar a proposta de Boris Groys com certa dose de humor – não só pela menção às ‘dificuldades’ do tempo, mas também na medida em que ele obviamente manipula a etimologia, ao permutar a preposição implícita na relação de companheirismo expressa no termo alemão⁷. O que importa aqui, contudo, é sobretudo a direção do argumento, que propõe como definição da contemporaneidade da arte contemporânea sua relação íntima com o caráter de duração do tempo, sua capacidade de demorar-se e, com isso, expandir o tempo, transformando a escassez de tempo em excesso, e assim subtraindo-se à lógica do produtivismo que determina o mundo ‘contemporâneo’ (atual). Para Boris Groys, é sobretudo neste sentido que a arte “manifesta sua própria contemporaneidade, que ela se torna verdadeiramente contemporânea.

3. Miyakawa Atsushi e o contemporâneo

É também a partir da ideia de duração que um dos mais influentes críticos do pós-guerra no Japão, Miyakawa Atsushi, teorizou o surgimento da arte contemporânea (*gendai bijutsu*) no contexto do experimentalismo da vanguarda do início da década de 1960. Em texto de 1963, Miyakawa expressava visão semelhante à de Pedrosa em relação à emergência de um novo paradigma artístico após a arte moderna. Afirmava a necessidade de diferenciar claramente e estabelecer os princípios daquilo que ele enxergava como o novo modo de ser da expressão artística. Estabelecendo uma dicotomia entre um sentido essencial do contemporâneo, para

⁷ *Zeitgenössischkeit* indicaria, portanto, um companheirismo *no* tempo ou *de* tempo, mas não um companheirismo *com* o próprio tempo.

o qual reserva o termo japonês *gendai*, e um sentido geral ou vulgar do contemporâneo, ao qual se refere com o adjetivo francês *contemporain*, Miyakawa argumenta:

Dito de maneira paradoxal, chegamos a um ponto em que não é mais possível a nós – que por muito tempo falamos do contemporâneo (*contemporain*) como sinônimo do moderno – relegar o contemporâneo (*gendai*) à concepção geral do *contemporain*. Não só isso, mas também um ponto em que se faz necessário redimir de antemão o *gendai* do *contemporain* (Miyakawa, 1980a: 17).

Mais que simples desígnio formal ou estilístico, Miyakawa vislumbra no termo japonês *gendai* a expressão de um novo paradigma artístico e histórico após a modernidade. Nesse uso precoce da expressão ‘arte contemporânea’, Miyakawa enfatizava a necessidade de entender a transformação da arte como um processo que se dava no nível da ‘ontologia da expressão’ (*hyōgenron*) e não no nível simplesmente formal ou estilístico das formas ou modos expressivos.

Mais que um novo período histórico numa sucessão cronológica, para Miyakawa, esse novo paradigma implicava um novo começo do tempo, uma nova estrutura temporal. Segundo Miyakawa, para além da dicotomia moderna entre espaço e tempo, o par conceitual que definia a nova temporalidade se desdobrava em termos de matéria e duração. A arte contemporânea, afirmava ele então, torna problemático não só o conceito de arte como expressão do sujeito mas também a própria compreensão moderna de subjetividade que a sustenta. Não mais subjetivo ou objetivo, desprovido de conteúdo previamente dado, na arte contemporânea o ato expressivo não expressa outra coisa se não a si mesmo. Esta nova arte, argumenta ele em direção semelhante à de Pedrosa, substitui a relação sujeito-objeto com o encontro dialético entre gesto e matéria. Ao contrário de Oiticica, porém, Miyakawa referia seu conceito de duração a Gaston Bachelard, evitando assim o que ele percebia como um certo ranço de subjetivismo no arcabouço teórico de Bergson.

Como mencionei acima, Pedrosa localizava o surgimento da arte pós-moderna em uma espécie de superação dialética da dicotomia entre o objetivismo da ortodoxia concretista e o subjetivismo da abstração dita informal ou lírica. Reconhecia a influência das emoções e dos “estados de afetividade” (Pedrosa, 1998: 356) – a “natureza afetiva da forma” como ele a descrevera no título de sua tese de 1947 – na nova arte (Pedrosa, 1995), todavia não como preocupação fundamental. “Os artistas vanguardeiros de hoje”, escreve, “não fogem dessa influência [dos estados de afetividade], como os clássicos do modernismo, e muito menos a procuram, deliberadamente, como o faziam os subjetivos românticos do ‘expressionismo abstrato’ ou ‘lírico’” (Pedrosa, 1998: 356). Se a arte pós-moderna não se interessava em especial pela expressão de conteúdos subjetivos, tampouco

buscava a objetividade e racionalidade pura da abstração geométrica. Nos *Núcleos* de Hélio assim como nos *Bichos* de Lygia Clark, mas também nos *happenings* de Allan Kaprow, argumentava, o que importava era a transformação do espectador de observador contemplativo e estático a participante ativo na obra de arte.

Miyakawa, por sua vez, descreve a transformação do fazer artístico como uma “descida ao cotidiano” (*nichijō-sei e no kakō*) (Miyakawa, 1980b: 87-96). Na inclusão de objetos do dia a dia na obra de arte, enxergava profundas consequências para o modo de ser da arte e para seu *status* na sociedade – no que se aproxima da afirmação de Pedrosa do caráter “cultural” da arte pós-moderna, que abandonava o âmbito “puramente artístico” ao ser absorvida em “estruturas situacionais”. Observação semelhante encontra-se, aliás, em texto de Oiticica de 1966, em que o artista identifica o programa da “antiarte” ao que Pedrosa “sabidamente formulou como arte pós-moderna” (Oiticica, 1966: 82).

Miyakawa, que por sua vez também fazia uso do termo antiarte para referir-se ao conjunto de práticas que anunciavam a emergência do que veio a chamar “arte contemporânea”, afirma que tais práticas tendiam ao abandono ou à superação da fronteira entre arte e não-arte característica da era moderna. Ao fazê-lo, a antiarte borrava os limites que separavam a esfera da arte de seu exterior: “A descida ao cotidiano não é outra coisa senão a aniquilação final da fronteira entre arte e não-arte. A arte pode ser qualquer coisa e qualquer coisa pode tornar-se arte” (Miyakawa, 1980c: 96). No entanto, ao aniquilar a fronteira e, por assim dizer, quebrar a moldura da pintura tradicional, a distinção entre arte e não-arte não é inteiramente apagada. Como afirma Miyakawa, “Ainda que a arte possa ser qualquer coisa e qualquer coisa possa tornar-se arte, não é como se a arte fosse tudo e tudo fosse arte” (Miyakawa, 1980c: 96). A arte, portanto, não se dissolve no cotidiano. A quebra da moldura não significa o desaparecimento da arte, mas antes uma maior fluidez e radical problematização dos limites da arte.

Ainda segundo Miyakawa, ao trazer a arte à esfera da vida cotidiana, o grande feito da antiarte teria sido uma “violação absoluta” do caráter sagrado da arte: “Se podemos dizer que a arte em algum momento descartou Deus e abusou a beleza, o que tornou essa violação possível foi a própria sacralização da arte (da arte religiosa à arte como religião)” (Miyakawa, 1980: 119). Toda a história da arte moderna, com seu legado medieval, religioso, afirma ele, apoia-se em uma repetida encenação da “dessacralização” da arte e em sua recorrente ‘ressacralização’. Esse caráter sagrado era o que protegia e isolava a arte em uma esfera temporal separada do âmbito da vida cotidiana, secular. Ao descer ao âmbito espaçotemporal do cotidiano, a arte se despe de seu último véu sagrado, e se expõe desemoldurada em sua contemporaneidade. A descida ao cotidiano como movimento de dessacralização torna-se assim o evento inaugural da arte contemporânea. A temporalidade da arte contemporânea, entendida como duração na esfera do

cotidiano opõe-se, assim, à temporalidade divina, sagrada. De fato, tal sentido de cotidiano, do tempo que dura e se demora, é um dos aspectos cruciais da própria ideia do mundo e do tempo secular, do *saeculum*, por oposição ao tempo divino do *nunc stans*, que, por sua vez, descreve uma eternidade sem duração, inteira e puramente presente no agora.

4. Presença e contemporaneidade

No âmbito da arte do século XX, a oposição entre a pura presença da arte moderna e sua negação no paradigma emergente da nova arte dos anos 1960 encontra sua expressão emblemática na obra do crítico americano Michael Fried – mais precisamente no ensaio “Art and Objecthood”, de 1967. Traduzido ao português por Glória Ferreira como “Arte e Objetividade” (Fried, 2002), o texto de Fried parte de um embate teórico com os principais expoentes da arte minimalista norte-americana para esboçar uma posição crítica cujo escopo acaba por abarcar, de maneira geral, o âmbito de práticas a que se veio a chamar arte contemporânea. Para Fried, mais do que um episódio na história do gosto, a arte minimalista ou, como ele preferia chamá-la, ‘literalista’, constituía a expressão de uma nova condição histórica da arte. Em oposição à escultura e pintura modernistas, Fried percebia nos ‘objetos específicos’ de minimalistas como Donald Judd, Robert Morris e companhia traços de uma tendência fundamental de abandono da arte em favor da objetividade – ou, mais precisamente, objetividade (*objecthood*). Em seu ataque visceral ao que caracteriza como a “teatralidade” (*theatricality*) das novas tendências pictóricas e escultóricas da arte de seu tempo, Fried delineia uma oposição entre a arte moderna em sua presentidade (*presentness*) e a duração da arte ‘literalista’. Embora semelhante em linhas gerais à distinção proposta por Pedrosa e Miyakawa, a intervenção de Fried inverte o sinal valorativo de ambas as partes, na medida em que desqualifica a vanguarda “literalista”, enxergando nesta um risco à própria sobrevivência da arte, identificada, por sua vez, à presentidade não-objetual apartada do cotidiano.

Assim como Pedrosa, Fried caracterizava a nova arte como situacional (*situation-based*). Na arte literalista, afirma, “Tudo conta – não como parte do objeto, mas como parte da situação em que sua objetividade depende ao menos parcialmente”. (Fried, 1998: 155) Enquanto a arte moderna subtrai-se à condição de objeto, transcendendo através da forma o mundo do cotidiano – ou, para dizê-lo com Miyakawa, afirmando assim seu caráter ‘sagrado’ – a arte literalista afirma-se enquanto objeto, como coisa em meio a coisas em um mundo radicalmente secular. Na arte literalista, imersa na situação, tudo conta – inclusive, e de maneira crucial, o espectador, cuja interação com a obra passa a fazer parte da própria arte. A participação, nesse sentido, está inscrita na própria obra enquanto objeto – ainda que tal não se realize de maneira ativa e imediata, como no caso dos *Bichos* de

Lygia Clark, mas no simples ato de observar uma escultura minimalista a partir de diversas perspectivas.

De modo semelhante a Miyakawa, Fried recorre ao conceito de duração para descrever a temporalidade da nova arte. Mais precisamente, lhe atribui uma forma de infinitude negativa, no sentido de duração continuada e indefinida: “a experiência em questão persiste no tempo, e o pressentimento de infinitude, que, como venho afirmando, é central à arte e à teoria literalista, é essencialmente um pressentimento de infinita – ou indefinida – duração” (Fried, 1998: 166). À diferença da suposta infinitude do minimalismo, Fried descreve a pintura e escultura modernistas em termos de instantaneidade e presença (ou, mais precisamente, presentidade: *presentness*). A arte modernista, afirma ele, “não tem duração – não por que se experimente de fato uma pintura de [Kenneth] Noland ou [Jules] Olitski ou uma escultura de David Smith ou [Anthony] Caro em tempo nenhum, mas porque em todo momento a obra está inteiramente manifesta” (Fried, 1998: 167). Referindo-se a Clement Greenberg, define o minimalismo em termos de uma certa qualidade teatral, “um tipo de presença de palco (*stage presence*)” (Fried, 1998: 155), oposta à presença no instante da arte moderna. É este teor teatral da arte minimalista que ele interpreta como uma espécie de “declaração de guerra” não só contra a pintura modernista, mas contra a arte em geral. A ponto de afirmar que a sobrevivência das artes depende, em última instância, de sua habilidade de derrotar o teatro.

Caberia aqui, no entanto, a pergunta: por que seria essa presença ou presentidade absoluta da arte moderna preferível à duração literalista? O que há de errado com a duração e a teatralidade que torna necessário evitá-las e combatê-las a todo custo? Para dizê-lo com Groys, “O que há com o presente – o aqui e agora – que nos interessa tanto?” O que há de tão especial nessa experiência de presença (ou presentidade) imediata no instante, na obra de arte que se apresenta e presentifica inteira e completamente a cada momento?

A resposta a tais perguntas anuncia-se discretamente já desde a epígrafe do texto de Fried, tomada do historiador e especialista no puritanismo norte-americano Perry Miller: “A certeza duradoura é que ‘a cada momento vemos a mesma prova de um Deus que teríamos visto se O tivéssemos visto criar o mundo pela primeira vez’ (Miller in Fried, 1998: 148). E revela-se abertamente na última frase de “Art and Objecthood”: “Somos todos literalistas durante a maior parte de nossas vidas. Presentidade é graça (*presentness is grace*)” (Fried, 1998: 168). A presentidade da arte revela seu caráter de experiência religiosa. A defesa do modernismo ensaiada por Fried e sua recusa crítica da arte minimalista repousam, portanto, no medo do desaparecimento da arte em meio ao literalismo do cotidiano. Neste contexto, a arte moderna/modernista representa o resguardo do caráter sagrado da arte, através da

experiência da graça como presença total no instante, cuja perda Fried detecta nas novas tendências da arte dos anos 1960.

Ainda que em tom negativo, o diagnóstico de Fried sobre a arte minimalista acaba por coincidir em seus aspectos principais com a descrição da temporalidade da nova arte e sua diferenciação frente à arte moderna, tal como elaborada contemporaneamente por Pedrosa e Miyakawa. É, a meu ver, também esse veio de argumentação que retoma Groys ao afirmar a contemporaneidade da arte contemporânea. Trata-se, em cada um desses textos, de reconhecer uma quebra com o paradigma da arte entendida como último refúgio do sagrado em um mundo eminentemente secular – dimensão esta que Pedrosa e Miyakawa se mostram dispostos a abandonar em nome de um novo modo de ser da (anti)arte não mais separada do âmbito da existência cotidiana, enquanto Fried se empenha em resguardar a todo custo.

Tal distinção no âmbito da história das práticas artísticas deixa entrever uma questão mais ampla com relação ao modo de compreender e habitar o tempo da civilização atual. E é nesta direção que gostaria de encerrar, com uma breve sugestão, mais hipótese que conclusão. Não haveria talvez uma afinidade profunda entre a afirmação da presença da obra de arte como manifestação da graça divina, essa defesa quase religiosa da arte moderna contra a contemporaneidade, e o apelo a uma dimensão *kairológica* e messiânica do tempo em oposição à experiência do contemporâneo, tal como elaborado de maneira emblemática por Agamben em *O que é o contemporâneo?* Aqui e agora, qual a função – estética, filosófica, política – desse apelo a um messianismo secularizado? E, mais uma vez, que papel se reserva ainda à “arte” no mundo atual, à arte contemporânea, a partir do momento em que esta abre mão da função de materialização do sagrado e da graça?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2008). *Cos'è il contemporâneo?* Milano: Nottetempo.
- Cardoso, Ivan (2009). HO. In Cesar Oiticica Filho (org.). *Hélio Oiticica* (pp. 224-243). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Erber, Pedro (2013). Contemporaneity and its discontents. *Diacritics*, Volume 41, Number 1, pp. 28-48.
- Fried, Michael (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fried, Michael (2002). Arte e objetividade. In *Arte & Ensaios*, nº 9. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ (tradução Glória Ferreira).
- Groys, Boris (2009). Comrades of Time. *e-fluxjournal#11*, Dezembro de 2009, pp.01-11.
- Gullar, Ferreira et al. (1959). Manifesto Neoconcreto. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 22 de Março de 1959, s/p.
- Miyakawa, Atsushi (1980a). Anforumeru ikō [Depois do Informal]. In Atsushi Miyakawa. *Miyakawa Atsushi chosakushū* [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi]. v. 2. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha.
- Miyakawa, Atsushi (1980b). Han-geijutsu ikō [Depois da anti-arte]. In Atsushi Miyakawa. *Miyakawa Atsushi chosakushū* [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi]. v. 2. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha.

- Miyakawa, Atsushi (1980c). Han-geijutsu: sono nichijō-sei e no kakō [Anti-Arte: sua descida ao cotidiano]. In Atsushi Miyakawa. *Miyakawa Atsushi chosakushū* [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi]. v. 2. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha.
- Oiticica, Hélio (1966). Texto datilografado (14 jun. 1966). *Arquivo Hélio Oiticica*, doc. n.º 0247/66.
- Oiticica, Hélio (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Pedrosa, Mário (1995). A ação de presença da arte. In Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, Mário (1995). Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, Mário (1998). Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, Mário (1998). Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. In Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP.

Pedro Erber. Professor Associado de Estudos Luso-Brasileiros do Departamento de Estudos Românicos da Cornell University. Klarman Hall, Room K265, Cornell University, Ithaca, NY 14853, United States of America. E-mail: pre5@cornell.edu

Receção: 20-02-2018

Aprovação: 03-05-2018

Citação:

Erber, Pedro (2018). Arte e contemporaneidade: três críticos nos anos 1960. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 39-50. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a3

'MUSIQUES, PRESENTEZ-VOUS!' UNE CONFRONTATION ENTRE LE RAP ET LA TECHNO⁸

'MUSICAS, APRESTEM-SE!' UM CONFRONTO ENTRE O RAP E O TECHNO

'MUSICS, INTRODUCE YOURSELF!' A CONFRONTATION BETWEEN RAP AND TECHNO

'MUSICAS, PRESENTENSE!' UNA CONFRONTACION ENTRE EL RAP Y EL TECHNO

Antoine Hennion

École des Mines – CNRS, Centre de Sociologie de l'Innovation, Paris, França

RÉSUMÉ: Cet article reprend les réflexions collectives d'un séminaire sur l'écoute conçu à partir de dispositifs expérimentaux. Considérant la musique comme un résultat incertain, dépendant de ce qu'en font ses amateurs, nous faisons de l'auditeur un expert sur la nature même de ce qu'il écoute. Le texte se fonde sur une séance qui comparait le *rap* et la *techno* à partir de la façon dont en situation, ces musiques se présentent elles-mêmes à et par leurs amateurs. Elles sont en effet déjà très fortement accompagnées de discours sociaux: jeunesse, révolte, immigration, banlieue, violence, fête, drogue, etc. Montant une expérience collective: sur un mode pragmatique, nous voulions voir se combiner et se co-construire les éléments divers, discursifs et gestuels, corporels et musicaux, scéniques et idéologiques qui «font» le *rap* ou la *techno* – en particulier sur le plan du genre, de la violence, des médias.

Mots-clés: pragmatique de goût, médiation, amateurs, *rap*, *techno*.

RESUMO: Este artigo retoma as reflexões coletivas levadas a cabo num Seminário sobre escuta concebido a partir de dispositivos experimentais. Considerando a música como um produto indeterminado, dependendo do que farão os seus amantes, encaramos o ouvinte como um especialista acerca da natureza do que escuta. O artigo funda-se sobre uma sessão de escuta que comparou o rap e o techno a partir de uma situação em que estas músicas se apresentam para e pelos seus amadores. Com efeito, elas são fortemente acompanhadas por discursos sociais: juventude, revolta, imigração, periferia, violência, festa, droga, etc. Montando uma experiência coletiva: de forma pragmática, nós queríamos combinar e co-construir elementos diversos, discursivos e gestuais, corporais e musicais, cénicos e ideológicos que «fazem» o rap ou o techno – especialmente em termos de género, de violência e de médias.

Palavras-chave: pragmática do gosto, mediação, amadores, *rap*, *techno*.

ABSTRACT: This article resumes the collective reflections carried out in a Seminar on listening conceived from experimental devices. Regarding music as an indeterminate product, depending on what the lovers will do, we regard the listener as an expert about the nature of what he listens to. The article is based on a listening session that compared rap and techno from a situation in which these songs present themselves to and by their amateurs. In fact, they are strongly accompanied by social discourses: youth, revolt, immigration, periphery, violence, party, drugs, etc. Riding a collective experience: In a pragmatic way, we wanted to combine and co-construct diverse discursive, gestural, corporeal, musical, scenic and ideological elements that "make" rap or technology - especially in terms of gender, violence and means.

Keywords: pragmatics of taste, mediation, amateurs, *rap*, *techno*.

⁸ Cet article est une version remaniée d'un texte paru dans la revue *French Cultural Studies* (Hennion, 2005). Il reprend les réflexions collectives issues d'un séminaire, «Aimer la musique. Musicologie du goût, sociologie de la musique, histoire de l'amateur», que j'ai organisé de 1997 à 2008 au Centre de Sociologie de l'Innovation avec J.-M. Fauquet et G. Teil à partir d'une série de dispositifs expérimentaux. Si je suis l'auteur de l'article, ce texte est donc d'abord le fruit du travail collectif des membres du Séminaire (Hennion et al., 2002): en particulier, la séance sur le rap et la *techno* analysée ci-dessous doit tout à Morgan Jouvenet.

RESUMEN: Este artículo retoma las reflexiones colectivas desarrolladas en un seminario sobre escucha desde dispositivos experimentales. Entendiendo la música como un producto indeterminado, dependiendo de que harían sus seguidores, entendemos al oyente como un especialista sobre la naturaleza de lo que escucha. El artículo se basa en una sesión de escucha que comparó el rap y el techno a partir de una situación en la que estas músicas se presentan para y por sus seguidores. Además, estas músicas están fuertemente ligadas a discursos sociales: juventud, rebelión, inmigración, periferia, violencia, fiesta, droga, etc. A partir de esta experiencia colectiva, de forma pragmática, queríamos combinar y co-construir elementos diversos: discursivos y gestuales, corporales y musicales, escénicos e ideológico, que "hacen" al rap y al techno, sobre todo en términos de género, violencia y medios de comunicación.

Palabras-clave: pragmática del gusto, mediaciones, seguidores, *rap*, *techno*.

1. Aimer une musique: une approche pragmatique

L'idée qui régissait l'organisation des séances du séminaire sur l'écoute dont il va être question était de partir de situations où la musique est jouée, entendue, interprétée et commentée, pour travailler sur la façon dont, à partir de diverses médiations et dans des situations variées, fictives ou non, peut ou non surgir un sentiment musical, un jugement, ou un plaisir, le sentiment d'entrer dans une histoire collective ou simplement la reconnaissance qu'il y a musique pour d'autres. Nos expériences ne consistaient donc pas à soumettre des volontaires à des tests réglés pour mesurer les réactions d'un auditeur à l'audition d'un objet considéré comme donné: sommes-nous en effet si sûrs de savoir ce qu'est la musique? C'est faire beaucoup d'hypothèses qu'admettre comme les psychologues qu'il s'agit de se mettre devant une source sonore et de l'écouter en essayant d'y percevoir un sens ou d'éprouver quelque chose – sensations, émotions, significations. Considérant au contraire la musique comme un résultat incertain, variable, dépendant de ce qu'en font ses amateurs – ou, pour mieux le dire, une activité dont l'objet est en train de s'accomplir à travers sa propre définition par les participants (Garfinkel, 1967) – nous faisons de l'auditeur notre expert. Non pas seulement un expert de l'écoute: bel et bien un expert sur la nature même de ce qu'il écoute (Frith, 1981; Frow, 1995; Frith, 1996).

Qu'est-ce qui permet de dire ceci ou cela ? Entend-on en effet les éléments relevés par le chercheur? Surtout, qui les entend? Comment peut-on les «lire» dans tel ou tel morceau précis? Quel est l'effet prescriptif, et non descriptif, des analyses fournies? Une démarche pragmatiste et réflexive suppose que l'on redéfinisse la posture du chercheur, les rapports aux pratiques et aux discours des amateurs de musique. Ce qui importe, ce n'est pas le docte exposé par le chercheur de ce que ce que les musiques «contiennent», que ce contenu soit musical ou social. C'est la validité et le contrôle empirique des comptes rendus possibles qu'on peut fournir des façons dont les amateurs les entendent effectivement et leur donnent du sens (sur les enjeux d'une telle réflexivité, voir Clifford & Marcus, 1986; Woolgar, 1988; Ashmore, 1989; Beck *et al.*, 1994). L'avantage du travail collectif fait en séminaire est qu'il permet l'auto-analyse croisée et l'activité critique des divers participants: à partir d'un passé inégalement partagé, discutant entre eux, comparant, revenant sur leurs premières impressions, renvoyant à d'autres expériences, ils peuvent relativiser les conditions de l'écoute actuelle et faire ressortir celles de leurs avis, présents et passés.

C'est là prendre la musique comme une activité au sens plein, impliquant de façon ouverte, tâtonnante, bien d'autres éléments que les sons et les morceaux eux-mêmes: un cadre collectif, d'abord, une accumulation de façons de faire, d'entraînements; et un ensemble de dispositifs matériels, d'éléments discursifs, de nombreux objets et supports sur lesquels l'appuyer; c'est enfin aussi un corps et un

esprit qui, sur un mode parfois plus personnel, parfois plus collectif, se font peu à peu à la musique – ce qu'on appelle un goût, justement. Ce corps partagé de l'amateur se produit dans la musique, avec elle, et non face à elle. Le mot 'pragmatique' dit bien cela. La musique se fait, elle fait son monde et ses écouteurs, et elle ne se mesure qu'à travers ce qu'elle fait. Histoire écrivant sa propre histoire, elle est une réalité faisant sa propre réalité. Les points de méthode s'ensuivent: il faut passer par chaque médiation, regarder chaque dispositif, voir agir chaque situation, et suivre la façon dont des morceaux, des langages, mais aussi des corps, des collectifs, des objets, des écrits, des façons d'apprécier et des moyens d'écouter circulent, produisant à la fois des ensembles d'œuvres qualifiées et commentées, et des publics prêts à les accueillir (Hennion, 2007). Cette circularité générale ne renvoie pas à l'arbitraire stérile d'un jeu de codes (Bourdieu, 1979), mais à la co-formation d'objets musicaux porteurs de différences, d'auditeurs aptes à les percevoir, et plus généralement des cadres collectifs permettant à cette activité de se déployer dans toute sa diversité. C'est là l'objet même d'une pragmatique du goût (Hennion, 2004a, 2004b).

1.1. 'Faire musique'

Nous voulions ainsi profiter de l'immense savoir-faire que les amateurs déploient pour gérer leur propre attachement, l'évaluer en situation, le mettre à l'épreuve et le faire évoluer, d'abord dans l'instant, mais surtout dans la durée: les auditeurs sont les bâtisseurs de leurs propres oreilles, ils forgent le cadre spécifique de l'écoute de chaque musique. C'est dire que les écoutes ont une histoire (Johnson, 1995; Weber, 1997; Szendy, 2001) – et il faut alors en effet les mettre au pluriel ; elles ne se réduisent pas à la vibration d'un tympan, elles ont dû se fabriquer à travers l'invention de formats et de répertoires, de dispositifs et de dispositions, tous éléments que les amateurs des divers genres ont peu à peu mis au point en les discutant passionnément entre eux. Mais une telle conception de l'auditeur, plus généreuse que celle qui en fait l'objet passif de savantes mesures, n'est pas sans conséquences. Si 'la musique' n'est pas un point de départ mais un point d'arrivée, la coopération de l'auditeur à la définition de ce qui se passe est nécessaire: il ne s'agit plus de mesurer l'effet de divers sons, mais d'analyser le surgissement même d'un moment de musique. Autrement dit, si la situation de laboratoire reconstruite dans le séminaire nous avait permis d'approcher l'écoute musicale réelle, c'était indirectement, par ses manques mêmes : ils soulignent tout ce dont il faut être muni pour pouvoir en réalité écouter de la musique, et y trouver son compte.

Que fait la musique, donc – et non qu'est-elle? Que fait-elle faire – et non comment la fait-on?... Une telle orientation, pragmatiste, sans poser au départ l'existence de son objet, cherche à le cerner à travers ses conséquences, ses effets, ce qu'il permet, ce qu'il fait advenir (Gomart & Hennion, 1999). Bien reçu par les chercheurs en sciences sociales lorsqu'il s'agit de critiquer le positivisme des

analyses musicologiques ou esthétiques, ce principe est vite oublié lorsqu'il s'agit non de critiquer les disciplines rivales mais d'appliquer à leur tour leurs propres analyses culturelles, historiques et sociales à une musique dont, souvent, ils se sentent proches. Pourtant, l'exigence est la même: le social n'est pas plus donné *a priori* que le musical, lui aussi doit se définir à travers ses effets. Lui aussi ne peut se saisir que dans ce qu'il fait et dans ce qu'il fait faire.

Cette tentation sociologiste est particulièrement forte à propos des musiques «actuelles», et en premier chef du *rap* et de la *techno* dont il va être question ici. En effet, ces musiques (dites actuelles sans doute pour caractériser le fait qu'elles ne rentrent plus si docilement sous la seule rubrique des musiques rock dont, de façon aussi soudaine que radicale, elles ont pris le relais dans les années 1980, en France comme dans beaucoup de pays) se présentent directement elles-mêmes fortement «équipées» de discours sociaux, positifs et négatifs, tant de la part des musiciens qui, même sur le mode de la provocation ou de l'ironie, en donnent le sens, que de la part des amateurs et des médias. S'il n'y prend garde, le chercheur n'a qu'à se laisser porter pour ajouter son interprétation, simplement plus contrôlée et argumentée, à un tissu continu. Que ce soit pour les défendre ou pour les attaquer, le danger est alors grand de réduire les musiques actuelles à la présentation de soi en continu qui semble être devenue l'une des tâches les plus importantes de leurs musiciens: banlieues, immigration, look beur et accent idoine, minorités et intégration, violence, révolte, mais aussi machisme, argent, télé et succès médiatique, pour le *rap*; jeunesse, fête non stop et hédonisme, drogue et défonce, sonos inhumaines, *rave parties* en rase campagne ou dans les docks, milieu underground international, pour la *techno*: tout est 'déjà dedans'!

Si ces interprétations sont reprises comme ressources par l'analyste, elles font vite rencontrer les limites de la méthode du '*I'm telling you, it's there*' – pour reprendre la façon amusante dont Tia DeNora (2000) dénonce la posture de l'analyste donnant sur un ton affirmatif sa vision du sens et du contenu de diverses musiques. Ces discours peuvent tendre un autre piège: celui de vite négliger l'analyse des prestations musicales. Le danger inverse existe aussi, celui de couper les musiques de leurs interprétations sociales et de leurs pratiques collectives dans un souci d'analyse musicale objective, comme si elles ne contribuaient pas à façonner leur écoute, leur sens, leur façon même de 'faire musique'. Faire ainsi l'hypothèse douteuse que la musique n'est 'que' dans la musique elle-même, c'est tenir pour nulle l'activité réflexive de ses auteurs et plaquer une analyse musicale traditionnelle sur une musique dont pourtant une grande part réside dans la mise au point de ses propres paramètres et dans un usage nouveau de ses appareils. Ce problème n'est pas nouveau: la relative pauvreté de telles analyses 'musicales' des musiques populaires, souvent relevée (in *Popular Music* par exemple; voir aussi Middleton, 1990; Rudent, 1998), ne mesure que l'inadéquation des critères ainsi

importés de façon sauvage de la musique classique, comme s'ils étaient neutres, comme s'ils n'avaient pas été taillés sur mesure pour cette dernière - et comme si réciproquement, dans le cas de la musique classique, la formulation et la diffusion de ces analyses n'avaient pas dans une large mesure contribué à façonner à la fois les œuvres et l'oreille qui les apprécie (Hennion, 1998).

1.2. Le montage expérimental

Sur le *rap* et la *techno*, l'idée de l'expérience est de profiter des relations ambivalentes entre ces genres, de proximité et d'opposition, pour organiser une démonstration comparée: comment présenter ces musiques, les faire écouter, montrer leur façon de fonctionner, leur intérêt, les débats qu'elles suscitent. Et cela non pas de l'extérieur, par des caractéristiques musicales et sociales visant à les objectiver (descriptions musicologiques, origine et historique, milieu social, rapports aux médias et succès actuel, etc.), mais, en conformité avec la règle du jeu du séminaire, en partant de leur écoute et de leur présentation par un amateur, pour essayer de comprendre comment et pour qui elles 'font musique'.

Entre la thèse de l'existence d'un arbitraire considérable entre les éléments musicaux du *rap* ou de la *techno* et les significations et pratiques sociales qui se greffent sur ces genres musicaux, et au contraire celle d'une forte détermination des premiers par les secondes, seule l'expérience peut décider, ou montrer des situations diverses et des évolutions. D'où l'idée de coupler les deux: musique faite et musique dite, sons et contextes. De laisser ouverts, en contrôlant les conditions de l'expérience, les registres mobilisés pour présenter l'intérêt d'une musique, sans trancher *a priori* la question de l'existence et de la solidité des rapports entre les uns et les autres.

C'est dire autrement ce que nous visons: évaluer en même temps, de façon réciproque, la musique et les critères de sa perception. Ne pas choisir entre musiques et paroles, et laisser au contraire surgir en situation les caractères à la fois musicaux et sociaux du *rap* et de la *techno*. Dégager les traits pertinents de ces musiques pour leurs adeptes, sentir ce à quoi ils tiennent, mieux percevoir ce sur quoi ils font des différences et formulent des jugements, et plus généralement comprendre par quoi elles s'attachent leurs publics. Enfin, tester les rapports plus ou moins nécessaires que ces musiques établissent entre les morceaux et les commentaires qu'ils suscitent.

La séance a eu lieu en 1999, dans une salle de la Bibliothèque Nationale de France équipée de tout le matériel son nécessaire, avec un technicien. Nos deux spécialistes sont libres de concevoir et d'organiser chacun leur présentation selon le mode qu'ils veulent, en exploitant l'accès qu'on leur offre ainsi à un équipement satisfaisant. Les membres du séminaire ont convoqué des amis pour servir de

public, nous sommes une trentaine dans la salle. Nous abordons d'abord le *rap*, puis la *techno*, et nous reprenons le tout dans un débat général sur ce qui s'est passé.

2. Rap: musique ou révolte?

Dans le cadre donné, Pierre, l'auteur de l'exposé sur le *rap* (ou du *rap...*), fait le choix de centrer sa présentation sur le problème de l'illustration musicale, et de son apport à la sociologie d'une musique: qu'est-ce que l'écoute est seule à pouvoir faire comprendre? «Je voudrais que ce soit la musique qui nous fasse parler plutôt que l'inverse (le sociologue voulant d'ordinaire faire dire quelque chose à la musique). J'espère que les morceaux que j'ai choisis vont faire réagir l'auditoire, tandis que je disposerai des titres enregistrés un peu comme un DJ, au gré de ses réactions...». L'idée est de se rapprocher le plus possible des conditions ordinaires, banales, de l'écoute – mis à part la salle, assez inhabituelle pour le *rap*. Pas de démonstration à proprement parler, donc: pas de vinyles, de *sampler*, d'ordinateur, de micro, mais de simples CD et cassettes, les supports les plus communs d'appréciation du *rap* (avec la radio, dont Pierre a enregistré des émissions sur cassettes). Pierre précise enfin qu'il se pose en chercheur, et que le problème n'est pas qu'il soit ou non grand amateur de *rap*: «Je ne suis pas là pour convaincre de la 'qualité' de ces musiques...».

La première chanson («Touche pas à ma musique») parle elle-même du rapport entre paroles, musique et origines («ma clique») et des rapports du rappeur avec les médias et le public, mettant en évidence la difficulté qu'il y a dans cette production à ne pas privilégier dans l'analyse la voix et les textes. Pierre rappelle que les amateurs font de même: souvent, ils lisent sur le livret les paroles des morceaux, et les dédicaces et autres 'messages à Allah', avant d'écouter le CD qu'ils viennent d'acheter. Les photos, les logos et le graphisme, très voyants, influencent aussi leur écoute. L'écouteur aurait d'ailleurs bien du mal à faire abstraction du dispositif d'auto-présentation de soi que les chanteurs ne cessent de faire jouer: mise en scène de l'activité en studio et de ce que le rappeur fait dans la vie, obsession réaliste et références constantes au milieu d'origine, appel continu fait aux auditeurs pour qu'ils 'ouvrent les yeux' sur le monde...; une autre particularité du *rap* joue aussi beaucoup de cette intrication entre les énoncés et le rappel de leur contexte d'énonciation dans le disque lui-même: la présence d'intros, d'outros, et autres interludes qui s'intercalent entre les morceaux, constitués de scènes jouées, de chutes de studios, de conversations téléphoniques, tous moyens de faire réapparaître le rappeur dans son contexte de production, et souvent aussi, comme dit Pierre, «d'en rajouter une couche côté social». Le *rap* ne se détache pas du rappeur, la production fait partie du produit. De façon symétrique, dans le milieu des amateurs, il en va de même des clips de présentation, toujours abondamment commentés: ils refont le lien entre la musique, le rappeur et le message social du *rap*. La pratique la plus commune des amateurs ne cesse de montrer qu'eux-mêmes

privilégient ces aspects, et surtout ne les dissocient pas sans estimer qu'ils sont sortis de ce qu'ils considèrent comme du *rap*. C'est par exemple sur la distance qu'il prend avec son milieu d'origine, plus que sur sa musique, qu'est critiqué un rappeur comme MC Solaar, devenu trop intégré.

Pierre essaie de passer des titres de styles le plus variés possible, pour contrer l'idée courante que «le rap, c'est toujours la même chose» (*Staying Alive*, de Wyclef Jean, rappeur américain étiqueté plus 'commercial', réalisé à partir d'un *sample* très connu des Bee Gees; Wu Tang Clan, groupe new-yorkais célèbre aux ambiances sombres et torturées; un extrait de deux albums contrastés de Stomy Bugsy; deux titres à dessein très différents d'un même album de NTM, «La Fièvre» et «Paris sous les bombes»). L'auditoire commente, en termes assez pauvres, surtout l'ambiance que dégagent les morceaux: plus durs ou plus festifs, plus sombres ou plus dansants... Le rythme, le tempo, semblent parfois plus stéréotypés, parfois plus bizarres ou recherchés. Enfin, les façons de déclamer, les accents, l'usage de la voix renvoient à ce qui semble l'élément le plus saillant du genre, le parler-chanter.

Dans la discussion qui s'installe peu à peu, les participants suggèrent que le caractère assez stable du fond sonore, une fois le morceau lancé, ne pousse pas à faire beaucoup de commentaires sur lui, alors que les paroles appellent automatiquement un commentaire social. De même, pour la prosodie *rap*: dans quelle mesure est-il véritablement possible de la varier? N'est-ce pas typiquement le 'truc', le bon coup dont la réussite a certes donné au *rap* son image forte, mais avec le danger, comme dans les cas du *punk* ou du *rockabilly* pur et dur, qu'un tel procédé trop rigide le rende prisonnier d'un choix binaire: ou on lui obéit (mais il est très déterminant et contraignant) et on fait du *rap*, ou on s'en affranchit, on le tord, on se décale, mais presque tout de suite on ne fait plus du *rap*.

De là, les questions glissent inexorablement vers deux thèmes, malgré les efforts de Pierre qui essaie de retenir la salle sur les aspects sonores précis des titres: d'une part, le mode de production, le milieu des rappeurs, et d'autre part le contenu des paroles et, plus particulièrement, leur portée sociale. C'est aussi que l'objet ne nous laisse pas le choix. À vouloir le déterminer de l'extérieur, hors de ses propres critères, on ne fait pas apparaître un niveau d'ordinaire invisible ou latent, on rate l'espace spécifique où se jouent les arrangements, les variations, les rapports pertinents, ce vers quoi nous renvoie au contraire constamment le suivi des façons de faire et de dire des acteurs, tant musiciens qu'acheteurs ou commentateurs. Pierre est amené à expliquer la façon dont travaillent les rappeurs, l'origine des *samples* et, plus généralement, les relations qui font fonctionner le milieu du *rap*, le marché des DJ, les origines du mouvement aux États-Unis et en France. Mais il est réticent: tout cela se trouve dans les ouvrages qui se sont multipliés sur le *rap* – à titre indicatif, parmi les références françaises d'alors, il distribue une sélection un peu arbitraire: Lapassade & P. Rousselot (1990); Desse (1993); Bazin (1995); Cachin

(1996); Bocquet & Adolphe (1997); Boucher (1998); Béthune (1999); Grynspan (1999); Fernando Jr. (2000); Art Press (2000).

Le débat s'anime autour du caractère plus ou moins mafieux du milieu et du type de relations qui y régissent: clans, clientélisme, influence et menaces, machisme, règne de l'argent et de la frime... Quelle part faire au mythe – et à l'inversion symbolique de la domination, comme diraient les sociologues? Quelles sont les conséquences pratiques, bien réelles, de ce mode de fonctionnement, même s'il comporte une part importante de provocation et d'ostentation? La salle réagit notamment à la violence, au racisme ou au sexisme de certaines paroles, en comparant ces traits à ceux des mouvements *rock* ou *punk*, en essayant de faire la part de l'ironie ou de la provocation, en relevant que celle-ci n'a pas toujours la même forme. Plusieurs intervenants estiment par exemple que les emblèmes nazis des *punks* ou l'imagerie satanique du *hard rock*, affichant plus comme tel leur propre excès, théâtralissent ainsi leur geste de provocation, alors que la violence machiste des rappeurs semble plus proche de la réalité de leurs pratiques. Mais les positions ne sont pas tranchées, on sent qu'il est difficile sur ce thème de ne pas retomber dans les débats éculés sur le genre, et chacun reste sur un registre très interrogatif.

La méthode n'en est pas moins efficace. Elle fait s'énoncer et se discuter en commun les questions courantes, souvent hostiles au genre: le *rap* reflète-t-il (au mieux) ou renforce-t-il (au pis) la violence des 'jeunes'? n'est-il pas, en même temps, une musique commerciale et médiatique, tout à fait intégrée, que son caractère provocateur, loin de constituer une révolte et un défi à 'la société', aide surtout à vendre (parmi nous, les anciens rappellent que la question se posait exactement dans les mêmes termes à propos des Rolling Stones aux premiers temps du *rock*)? Dans l'autre sens, se trouve identifiée et critiquée la complaisance condescendante qui, au contraire, l'excuserait d'office de toute responsabilité morale ou politique au nom de l'origine sociale et ethnique dominée de ses acteurs: sans prendre tout au premier degré, on ne peut pour autant considérer un vocabulaire insultant et agressif comme relevant juste d'un choix de style, neutre, insignifiant sur le plan politique, humain ou moral, qui serait sans effets, tant sur les personnes que sur les collectifs.

3. Techno: le son et la prise

Paul, pour la *techno*, a pris un parti résolument différent. Pour lui, montrer c'est faire. Il est arrivé avec deux amis, dont l'un est DJ, et tout leur matériel, en particulier les valises métalliques remplies de vinyles. Devant les deux platines installées avec eux par le technicien, ils font un bref historique sur les origines et les divers courants de la *techno*. La salle ravale vite ses questions sur la réalité des événements ou des filiations, les variantes de ce récit, son caractère mythologique, ses zones d'ombre:

nous comprenons qu'elles resteront sans écho. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Cette 'histoire' dote la *techno* de quelques ancêtres vénérables comme Pierre Henry, Tangerine Dream ou Kraftwerk, ou encore, si l'on prolonge la mythologie courante, Schaeffer, Russolo, Stockhausen..., la faisant repasser par quelques moments et lieux fondateurs, toujours les mêmes (Leloup et al., 1999): Jamaïcains à New York, garages du New Jersey, clubs anglais, précurseurs français – c'est l'histoire d'un jeune collectif en train de se récrire en temps réel. Un mythe au sens fort, une histoire performative : un genre se crée devant nous par son récit de soi.

De même, la présentation succincte des principes de production et du matériel requis, *kick*, boîtes à rythme, *samplers*, séquenceur MIDI, puis la déclinaison des genres de *techno* présentés par leur nom anglais et leur tempo, le *bpm* ou *beats per minute*, laissent l'impression d'un catalogue. Un nombre de coups de grosse caisse à la minute suffit-il à définir un genre? De la 'musique transe', entre 125 et 140 bpm, et de la *techno* tribale, on remonte ainsi, en passant par l'acid core' aux alentours de 150-160, puis le *gabber* et le *hard-techno*, jusqu'au *hard core*, de 180 à 250 et qui, nous dit-on fièrement, peut aller jusqu'à 300 bpm... Nous assumons qu'il s'agit non d'une analyse mais d'un discours-mode d'emploi, dont il va s'agir de mesurer l'efficacité propre plus que de le discuter: en fait, une introduction à ce monde, un guide des lieux, et un lexique donnant les noms des divers composants de ces musiques. Ce bref exposé débouche sur une caractérisation rapide du *hard core*, le genre que Paul et son comparse défendent, et qu'ils vont ensuite illustrer.

Ils lancent plusieurs disques, comme pour un mini-set, nous montrent les principales formes d'intervention du DJ, la façon de choisir les vinyles, l'usage du casque et les techniques de manipulation des platines pour superposer et enchaîner les disques, leur conception de leur travail dans la durée comme une façon de 'raconter une histoire' (Jouvenet, 2001); ils font monter sur scène certains d'entre nous, qui tentent de manipuler les consoles et de coordonner leurs mouvements pour mêler les sons et modifier les vitesses (les *mixes* et les *scratches*), ils discutent avec nous des moments délicats qui arrivent aux DJ, et de la perception ou non de ces ratés, par les habitués, ou par nous: blancs, ruptures, sensations de transitions manquées, ambiance d'ensemble peu lisible.

L'opposition de stratégie entre Pierre et Paul se retrouve dans tous les détails de leurs deux démonstrations: à la mise en garde de Pierre de ne pas le prendre pour un rappeur répond le *look* de Paul, crâne rasé et tenue mode, indiquant clairement: 'j'en suis!'. À l'effort analytique du premier répond le vocabulaire branché du second, qui pour les non initiés ressemble à un code. À l'effort d'objectivation et de mise à distance s'oppose la pédagogie de l'exemple – 'voyez et faites vous-mêmes' – et la séduction mimétique que suscite le spectacle de la passion. Pierre a déclenché les débats mêmes qu'il voulait éviter – mais ces *dé-rap-ages* du verbe révèlent bien un caractère constitutionnel du *rap*. Paul crée l'envie de partager (au

moins provisoirement) et de vivre l'objet que sa présence et ses gestes font surgir devant nous et avec nous – tout en nous faisant remettre à plus tard tout effort pour analyser ce qui se sera passé.

Et en effet, dès que Paul et son ami passent à l'action, la scène change de nature. Ils se sont beaucoup investis dans la séance, ils ont minutieusement réfléchi à leurs disques. Ils s'y mettent corps et âme. Le caractère très institutionnel du lieu a joué comme un défi pour ces musiciens *underground*, excités à l'idée de dynamiter de l'intérieur un tel temple (et peut-être aussi le propos ordinaire du séminaire) en «faisant crouler la BNF sous les kilo[watt]s» (même si, conciliants avec nos tympans, ils officient au dixième de la puissance de certaines sonos). L'effet est puissant, et plusieurs parmi nous le disent, de diverses façons: la question n'est plus de se demander si l'on aime ou non cette musique, posture trop externe, mais de la voir se faire, de sentir des moments plus ou moins réussis, de suivre les variations, de reconnaître les variables sur lesquelles travaille le DJ, le timbre plus ou moins large ou sec, la densité, la continuité sonore, les ruptures, les relances, les moments plus ou moins intenses ou relâchés, etc.

La leçon est importante, elle porte sur l'effet communicatif d'une pratique, la force mimétique du faire par rapport au dire, mais plus encore sur la multiplicité des registres possibles de participation à une expérience musicale. C'est bien la continuité de ces postures qui est en jeu, non une opposition binaire entre ceux qui seraient amateurs et participants, et ceux qui seraient non amateurs et distants: nous ne sommes pas devenus fans de *techno*, perdant d'un coup tout sens critique, renonçant à toute analyse dans le plaisir pris. Non, simplement, grâce à la médiation d'un dispositif inédit, nous avons parcouru ensemble une série de positions intermédiaires. Nous nous autorisons une sorte de délectation par procuration, nous engageant, franchement mais pour un temps et dans un lieu limités, dans une position d'amateur. La production même de ce 'nous', au statut provisoire, fragile, est un effet de la séance. Comme le dit l'un d'entre nous, «le résultat principal de la séance pour moi ne sera pas de me faire plus aimer la *techno* personnellement, mais de comprendre qu'on puisse l'aimer». Au moment où cela se joue, nous sommes sensibles à ce travail sur les *samples*, à cette mise en valeur d'une dimension du son par sa surexploitation – un travail qui, après tout, ressemble beaucoup à celui que, sur les variables les plus diverses, du son des instruments naturels à la voix, de la polyphonie aux rythmes, ont opéré bien des musiques avant la *techno*.

Un point spécifique semble tenir à la technique même de production de cette musique: il n'y a pas de distance entre le geste qui la fait et la musique qui est faite. Certes, dans une certaine mesure, dans toute performance la vue soutient ainsi le son: le spectacle de l'exécutant aide à suivre la 'facture', comme on dit très justement, de la musique qu'il joue, et le spectateur, bougeant en rythme, joue un peu lui-même par le mimétisme imaginaire du corps ce qu'il entend jouer. Mais

l'écart reste important entre le geste fait sur un instrument et la musique produite. Les repères visuels et sonores ne coïncident que sur des variables secondes (le rythme, l'intensité...), peu sur les mélodies et les harmonies, qui ne peuvent 'se voir' aussi directement en suivant les doigts d'un guitariste ou d'un saxophoniste. Il y a au contraire une immédiateté frappante entre les gestes du DJ et l'effet sonore produit: changement de vitesses sur les platines, passage d'un disque à l'autre, montée ou baisse du niveau sonore, tout s'entend aussitôt. La *techno* opère par manipulation de musiques déjà faites, et ce décalage, des notes elles-mêmes à leur transformation et à leur mélange, a comme curieuse conséquence une extrême lisibilité, un passage facile et instantané entre le geste et le son, qui aide beaucoup à percevoir celui-ci.

Nous nous demandons si la règle qui veut que souvent dans les soirées *techno*, les DJ ne soient pas sur scène et, au lieu de tenir la place d'instrumentistes, officient sans être visibles, ne vient pas compenser cette trop grande visibilité de leur jeu; selon cette idée, le dispositif inverse, celui d'une musique venant on ne sait d'où, diffusée par la sono, viserait à restituer auprès d'un public de danseurs en état plus ou moins second une autre définition de la musique, comme vague intérieure, matière sans lieu dans laquelle se laisser porter. Dans le cadre de notre séance, ce caractère visuel a fortement contribué au succès de l'expérience. Pour une telle musique, qui se confond avec le geste fait pour la faire, montrer c'est dire: la tactique adoptée était parfaitement adaptée. Nous relativisons même nos doutes initiaux à propos de la définition des genres de *techno* par leur seul tempo: à l'usage, il est frappant de voir combien cet aspect – le travail sur un boum-boum lancinant, sur la mécanique même de la répétition rythmée d'un son qui évolue – est en effet très déterminé par le *tempo*.

4. Sociologie 'de' la techno, sociologie 'du' rap

La discussion finale porte sur le milieu, la socialité des amateurs de *techno*, les formes du marché de cette musique: le disque en est à la fois le matériel original (les 'galettes' des DJ) et l'un des produits finals; mais une bonne part de la réalité *techno* échappe à l'enregistrement autant qu'au milieu officiel du spectacle – ceci dit, et de plus en plus, elle s'écoute aussi chez soi et elle se vend aussi sous forme d'enregistrements commerciaux; enfin, si une part de l'activité est semi-clandestine et revendique son caractère underground et anti-commercial, une autre est on ne peut plus entrée dans le monde installé des boîtes de nuit, de forts clivages internes se creusant de façon prévisible entre les adeptes de cette musique de danse, et ceux des *rave parties*.

De là bien sûr, le débat a pu rebondir et relancer la comparaison avec le cas du *rap*. Il semble que la sociologie de la *techno* se joue ailleurs, sur un format assez éloigné de l'opposition classique entre une origine 'pure' et un succès commercial à

laquelle obéit le *rap*, un format qui ressemble plus à celui des milieux d'avant-garde ou des courants *underground*: le développement d'un goût et d'une pratique communs produit peu à peu l'identité nouvelle d'un groupe, puis autour de lui, s'il réussit, celle d'une 'génération', d'un milieu qu'il produit et exprime dans le même geste. C'est sur place, en allant dans les boîtes, les soirées et les *rave parties*, qu'à la façon d'un ethnologue, on commencera à 'sentir', sur le mode de ce qu'ont réalisé les ouvrages sur le rock de Frith (1996) ou de Hebdige (1979) trente ans auparavant, ce que peut être la sociologie de la *techno*, à partir de sa capacité à engendrer du collectif.

En revanche, les rappeurs font eux constamment référence à leurs conditions de vie, aux 'problèmes sociaux' (misère et injustices, affaires et scandales...), à l'univers imaginaire de leurs médias (dessins animés, films de gangsters ou de *kung-fu*, journaux télévisés...), ou encore au marché du disque et au système de la télévision. On est loin de la distribution habituelle, entre des musiciens tenants d'une lecture purement musicale de leur production, et des sociologues venant en révéler les véritables déterminants malgré la résistance que producteurs et amateurs sont censés opposer à un tel dévoilement: au contraire, ce sont les producteurs qui font de la sociologie le premier registre de fabrication et d'interprétation de leur musique! C'est ce qui rend la sociologie du *rap* problématique: les commentaires des spécialistes donnent l'impression de ne faire que répéter – en plus lourd et en les prenant trop au sérieux – les analyses des rappeurs eux-mêmes, tandis que le sociologue, habitué à faire face au discours esthétisant et volontiers anti-sociologique des amateurs, est pris à contre-pied par un discours explicitement sociologiste. Sa discipline est devenue une ressource centrale des acteurs qu'il observe, ses propres analyses entrent en concurrence avec les leurs: la sociologie 'du' *rap* est à la fois celle que le *rap* met en œuvre et celle qu'on fait de lui...

Dans ce contexte enfin, de façon symétrique, pèse à nouveau sur le sociologue la question de ses propres goûts: et toi, n'es-tu pas aussi un peu amateur? Qu'est-ce qui te pousse à faire la sociologie d'une musique? Ce n'est pas qu'être réflexif implique qu'on ne puisse étudier que ce qu'on aime, et que l'interdit d'autrefois serait devenu l'impératif d'aujourd'hui (engager ses goûts dans le travail du sociologue, au lieu de faire abstraction de sa 'subjectivité' et d'adopter une posture de neutralité bienveillante), mais que la relation musicale de l'analyste à la musique analysée doit être présente dans l'analyse: autre niveau de réflexivité, portant sur les goûts et les réactions du sociologue en tant qu'auditeur ou amateur, affecté par ce qu'il entend.

5. Conclusion: à réflexivité, réflexivité et demie...

Les deux dispositifs de présentation comparés ont mis à l'épreuve les hypothèses tacites que chacun contenait sur ce qu'est la musique: le premier l'admettait comme

objet capturé sur une bande pour être décortiqué; le second, qui n'imaginait pas d'autre moyen de transmettre la musique que de la produire en direct, pariait au contraire sur la musique comme geste à faire, événement à faire surgir: un choix couronné de succès, au moins dans les circonstances locales fournies par notre montage. Ce n'est pas parce que, sur la *techno*, Paul ne parle guère que son activité ne 'parle' pas. Elle est parlante parce que, même sans mots ou presque, elle s'expose comme activité qui se cadre elle-même, en cours de réalisation. À travers son matériel, ses gestes, le guet de nos réactions, la production progressive et hésitante d'un monde sonore à faire surgir devant nous mais aussi en nous, Paul nous présente sa musique en nous tendant les prises qui permettent à des non initiés de s'en saisir. Face à son travail, nous répondons non par une prise de distance objective, mais en engageant notre corps dans l'expérience, dont ce corps est l'une des variables, aux deux sens du terme: un élément changeant, non un donné fixe; et une mesure à prendre. À réflexif, réflexif et demi!

Le dispositif que nous avons imaginé, parfaitement redondant avec la musique dont il parlait dans le cas de la *techno*, *musique à faire*, *musique à voir*, était au contraire incohérent dans le cas du *rap*; le *rap* se fait avec de la revendication, de la *mise en scène*, de la provocation, et ces registres sociaux appellent une réponse ou une réaction qui vient tout naturellement se placer sur le même plan. On voit se dégager ici un dernier niveau de réflexivité, le plus important (Fauquet & Hennion, 2000; Hennion 2004b): une musique n'est pas un objet inerte, mais un projet animé, qui propose déjà elle-même ses interprétations, qui appelle certaines réactions, et souvent elle se construit et évolue comme genre en fonction de celles-ci – c'est pour cela que l'histoire du genre fait partie du genre, elle participe au travail collectif qui isole les traits pertinents et caractérise ce qu'il faut faire (quitte à figer les choses, soit musicalement dans quelques formules trop rigides, suivant la tendance de musiques bien identifiées mais difficiles à renouveler comme le *tango* ou le *rockabilly* déjà évoqués, soit socialement, comme c'est aussi le danger dans le cas du *rap*, dans une 'posture' de révolte ou un geste social vite stéréotypé, même s'il se voulait protestataire).

Ces éléments pertinents peuvent tenir à des traits musicaux, mais aussi à des façons de faire ou d'être ensemble, à des pratiques ou à des signes ritualisés, à des classes d'âge et à des identités sociales ou ethniques diverses: ce n'est pas à nous de faire le tri. Un intérêt analytique tout particulier de ces musiques 'actuelles' vient précisément de la co-construction de ces traits entre eux, à laquelle leur caractère contemporain nous permet d'assister en direct, avant que l'histoire de la musique ne les fige en 'genres' musicaux. Une part de l'analyse consiste à reconnaître ces critères, non à les imposer de l'extérieur. C'est donc bien en définitive à une leçon sur la réflexivité que cette double séance nous a conviés. Il n'y a pas de juste milieu, en la matière. Ou bien le sociologue s'en sort en disqualifiant les sociologies

spontanées des acteurs qu'il observe, accentuant la distance entre ses analyses, critiques et scientifiques, et les leurs, partiales et intéressées; ou bien, comme nous le revendiquons, loin de 's'en sortir' ainsi, il plonge dedans au contraire: il accepte de mettre en cause l'ensemble des comptes rendus produits sur une musique, le sien compris – ce qui ne veut pas dire qu'il abandonne tout sens critique pour se fondre dans la masse et jouir avec elle, mais au contraire qu'il accompagne toutes ces petites différences d'état, qu'il décrive la série variable des effets et des réglages que ce frottement de réflexivités engage, entre la sienne, comme sociologue se demandant ce qui se passe devant lui et en lui (et cela, autant dans ses sens que dans son cerveau), et celle des acteurs qui, loin de manquer de catégories pour penser leur pratique, ne font pas de différence entre l'activité proprement musicale et celle qui consiste à en dessiner le cadre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Art Press (2000). *Revue - Art Press Hors Serie 2000 3H Territoires du hip-hop*. Paris: Beaux arts.
- Ashmore, Malcom (1989). *The reflexive thesis. Wrihting (sic) sociology of scientific knowledge*. Chicago: Chicago University Press.
- Bazin, Hugues (1995). *La culture hip hop*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Beck, Ulrich, Giddens, Anthony & Lash, Scott (1994). *Reflexive modernization*. Cambridge: Polity.
- Béthune, Christian (1999). *Le rap: une esthétique hors la loi*. Paris: Éditions Autrement.
- Bocquet, José-Louis & Adolphe, Philippe Pierre (1997). *Rap ta France*. Paris: Flammarion.
- Boucher, Manuel (1998). *Rap expression des lascars: significations et enjeux du rap dans la société française*. Paris: L'Harmattan.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement de goût*. Paris: Minuit.
- Cachin, Olivier (1996). *L'Offensive rap*. Paris: Gallimard.
- Clifford, James & Marcus, George E. (eds.) (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Desse, S.B.G. (1993) *Freestyle*. Paris: Massot & Millet.
- Fauquet, Joël-Marie & Hennion, Antoine (2000). *La grandeur de Bach*. Paris: Fayard.
- Fernando Jr, S. H. (2000). *The New Beats: culture, musique et attitudes du hip hop*. Paris: Kargo.
- Frith, Simon (1981). *Sound effects: Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. Londres/ Nova lorque: Constable.
- Frith, Simon (1996). *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frow, John (1995). *Cultural studies and cultural values*. Oxford: Clarendon Press.
- Garfinkel, Harold (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall.
- Gomart, Emile & Hennion, Antoine (1999). A sociology of attachment: Music lovers, drug addicts. In John Law & John Hassard (eds.). *Actor network theory and after* (pp. 220-47). Oxford: Blackwell.
- Grynspan, Emmanuel (1999). *Bruyante Techno*. Nantes: Mélanie Sèteun.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture. The meaning of style*. Londres: Routledge.
- Hennion, Antoine (1998). D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes. *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*. V-2, pp. 9-19.
- Hennion, Antoine (2004a). Pragmatics of taste. In Mark D. Jacobs & Nancy Weiss Hanrahan (eds.). *The Blackwell Companion to the sociology of culture* (pp. 131-144). Oxford/Malden MA: Blackwell.
- Hennion, Antoine (2004b). Une Sociologie des attachements: d'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés*, vol. 85 (3), pp. 9-24.
- Hennion, Antoine (2005). Musiques, présentez-vous! *French Cultural Studies* 16(2), pp. 121-134.
- Hennion, Antoine (2007 [1993]). *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.

- Hennion, Antoine et al. (2002). L'Écoute à la question. *Revue de musicologie*, vol.88 (no.1), pp. 95-149.
- Johnson, James H. (1995). *Listening in Paris: A cultural history*. Berkeley: University of California Press.
- Jouvenet, Morgan (2001). Emportés par le mix: les DJ et le travail de l'émotion. *Terrain*, 37, pp. 45-60.
- Lapassade, Georges & Rousselot, Philippe (1990) *Le rap ou la fureur de dire*, Paris: Loris Talmart.
- Leloup, Jean-Yves, Renoult, Jean-Philippe & Rastoin, Pierre-Emmanuel (1999). *Global Tekno: voyage initiatique au cœur de la musique électronique*. Paris: Éds du Camion Blanc.
- Middleton, Richard (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes/Filadélfia: Open University Press.
- Rudent, Catherine (dir.) (1998). L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap. *Actes de la Journée d'Etude de l'OMF du 20 janvier 1998*, Musurgia, V/2.
- Szendy, Peter (2001). *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit.
- Weber, William (1997). Did people listen in the 18th Century? *Early music* nov, 97, pp. 678-691.
- Woolgar, Steve (1988). *Knowledge and reflexivity*. Londres: Sage.

Antoine Hennion. Professor e Diretor de Investigação do Centre de Sociologie de l'Innovation, École des Mines – CNRS, França. Morada: Centre de Sociologie de l'Innovation Mines ParisTech - CNRS UMR 9217, 60 Boulevard Saint Michel, 75272 PARIS Cedex 06, France. E-mail: antoine.hennion@mines-paristech.fr

Receção: 10-01-2018

Aprovação: 09-03-2018

Citação:

Hennion, Antoine (2018). 'Musiques, présentez-vous!' Une confrontation entre le rap et la techno. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 51-66. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a4

DA PASSIVIDADE À LUTA POLÍTICA: A CLASSE TRABALHADORA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO DE 1960 A 1980

FROM PASSIVENESS TO POLITICAL STRUGGLE: THE WORKING CLASS IN THE BRAZILIAN DOCUMENTARY BETWEEN 1960 AND 1980

DE LA PASSIVITE A LA LUTTE POLITIQUE: LA CLASSE OUVRIERE DANS LE DOCUMENTAIRE BRESILIEEN ENTRE LES ANNEES 1960 ET 1980

DE LA PASIVIDAD A LA LUCHA POLÍTICA: LA CLASE TRABAJADORA EN EL CINE DOCUMENTAL BRASILEÑO DE 1960 A 1980

Rodrigo Oliveira Lessa

Instituto Federal Baiano, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, Baía, Brasil

RESUMO: Neste artigo, analiso as representações desenvolvidas no documentário brasileiro entre o início dos anos 1960 e os meados dos anos 1980, que abordaram as formas de pensamento, as lutas e o modo de vida de frações do proletariado no país, a partir de quatro obras: *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno; *A opinião pública* (1968) de Arnaldo Jabor; *ABC da greve* (1990) de Leon Hirszman; e *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho. Através de uma abordagem dialética e materialista da arte, argumento que a classe trabalhadora não foi apenas um dos objetos fundamentais do documentarismo brasileiro daquele período, mas uma referência por meio da qual este gênero desenvolveu novas formas de expressão da realidade social no âmbito da cinematografia brasileira.

Palavras-chave: representação, cinema brasileiro, cinema documentário, classe trabalhadora.

ABSTRACT: In this text, I analyze the representations developed in the Brazilian documentary between the beginning of the 1960s and the mid-1980s that addressed the forms of thought, struggles and way of life of fractions of the proletariat in the country starting from four works: *Viramundo* (1965) by Geraldo Sarno, Arnaldo Jabor's *A opinião pública* (1968), Leon Hirszman's *ABC da Greve* (1979/1990), and Eduardo Coutinho's *Cabra marcado para morrer* (1984). Through a dialectical and materialistic approach to art, I argue that the working class was not only one of the fundamental objects of Brazilian documentarism of this period, but also a reference through which this genre developed new forms of expression of the social reality within Brazilian cinematography.

Keywords: representation, Brazilian cinema, documentary cinema, working class.

RÉSUMÉ: Dans cet article, nous prenons comme objet les représentations développées dans le documentaire brésilien entre le début des années 1960 et le milieu des années 1980, qui abordaient les formes de pensée, de luttes et de mode de vie des fractions du prolétariat dans le pays à partir de quatre œuvres: *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno; *A Opinião Pública* d'Arnaldo Jabor (1968); *ABC da Greve* de Leon Hirszman (1990) et *Cabra marcado para morrer* (1984) d'Eduardo Coutinho. Par une approche dialectique et matérialiste de l'art, la recherche a observé que la classe ouvrière n'était pas seulement l'un des objets fondamentaux du documentarisme brésilien de cette période, mais aussi une référence à travers laquelle ce genre développait de nouvelles formes d'expression de la réalité dans la cinématographie brésilienne.

Mots-clés: représentation, cinéma Brésilien, documentaire, classe ouvrière.

RESUMEN: En este artículo analizo las representaciones llevadas a cabo en el cine documental brasileño entre el comienzo de los años sesenta y mediados de los años ochenta, que abordaron las mentalidades, las luchas y el modo de vida de una parte del proletariado brasileño, a partir de cuatro obras: *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno; *A opinião pública* (1968) de Arnaldo Jabor; *ABC da greve* (1990) de Leon Hirszman; e *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho. A

través de una perspectiva dialéctica y materialista del arte, sostengo que la clase trabajadora no fue uno de los sujetos fundamentales de los documentales brasileños de esa época, sino una referencia por medio de la cual este género desarrolló nuevas formas de expresión de la realidad social en el ámbito cinematográfico brasileño.

Palabras-clave: representación, cine brasileño, cine documental, clase trabajadora.

1. Introdução

*Ela [a classe trabalhadora] é o sujeito da história.
Costuma-se dizer "objeto", que seria o tema, o assunto.
No entanto, do ponto de vista filosófico, ela é o verdadeiro sujeito do processo.
(Leon Hirszman In ABC da Greve)*

O período que compreende o final dos anos 1950 e o início dos anos 1980 é um dos momentos esteticamente mais densos da história do cinema brasileiro. Nesta fase, fenômenos como o processo de transição de um Brasil rural para um Brasil cada vez mais urbano, a aceleração da indústria, a emergência de uma política nacional-desenvolvimentista e os conflitos que sucederam o Golpe de 1964 acirraram os debates entre os diversos grupos que buscavam pensar os destinos da nação, a natureza e o comportamento de seu povo, ao mesmo tempo em que se intensificavam as contradições entre capital e trabalho. No cinema nacional, estas questões ganharam destaque, sobretudo, a partir da ascensão do Cinema Novo em meados dos anos 1950, do Cinema Marginal no final dos anos 1960 e da influência de estilos cinematográficos emergentes, como o Neorealismo italiano, de perfil claramente politizado e voltado para questões sociais, e a *Nouvelle Vague* francesa, ligada à problematização da perspectiva autoral na composição das temáticas e enredos cinematográficos⁹.

Aliada a esta tendência conjuntural vivida de forma muito intensa pelos gêneros ficcionais, o cinema documentário brasileiro abrigou uma transformação profunda no seu modo de apontar para as questões sociais do país. Neste período, com a recepção das polêmicas vividas pelo cinema ficcional e a incorporação gradual dos estilos documentais do Cinema Verdade francês (*Cinema Verité*) e do Cinema Direto norte-americano (*Direct Cinema*) – ambos emergiram no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 –, surgem novos dilemas relativos à representação da vida cotidiana na produção de imagens de documentários, que serão importantes na revisão das formas estéticas praticadas até então. Questões como a importância de partir ou não de conhecimentos científicos nas narrativas documentais, os espaços garantidos aos depoimentos dos personagens e o lugar do ponto de vista dos diretores de cinema na narrativa, bem como toda sua dinâmica de inserção autoral no tempo e no espaço, passarão a ser enfrentadas de maneira singular em um conjunto de obras que, desde o final anos 1950, já acompanhavam as tendências do Cinema Novo projetando membros e frações da classe trabalhadora como seus principais personagens.

⁹ Este texto resulta da pesquisa da tese de doutorado intitulado *Da Passividade À Luta Política: as imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro*, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais – PPGCS da Universidade Federal da Bahia – UFBA em dezembro de 2015.

Toda esta reorientação teve um efeito importante no modo como os processos relativos à vida da classe trabalhadora serão refigurados na imagem dos documentários. Ao mesmo tempo em que o gênero revisa a sua postura diante dos temas e personagens, tornando-se mais reflexivo, mais autocrítico, o intenso desenvolvimento econômico no período envolve a realidade sociopolítica do país em um processo de acirramento da luta de classes. O que por sua vez termina convertendo o cotidiano de conflitos e contradições vivido pelo conjunto daqueles que, como disse Marx (2007), dependem sobretudo da sua própria força de trabalho para sobreviver¹⁰ em uma das principais referências para a transformação estética que o gênero empreendia naquela oportunidade. Diante deste contexto, a proposta da pesquisa foi basicamente a de compreender as relações entre: (a) as formas de representação da classe trabalhadora no cinema documentário no período, presentes nas obras, e (b) o quadro de mudanças no âmbito da cultura e da vida social que teriam influenciado estas representações, como o impacto de novos estilos, técnicas e obras cinematográficas sobre o gênero documentário, a incorporação de discursos ideológicos presentes na arte, na ciência e no senso comum no período, e, claro, o contexto de desenvolvimento econômico e acirramento da luta de classes no país.

2. A primeira fase do documentarismo e o despertar da criticidade cinematográfica

Antes do surgimento da geração cinemanovista, o cinema documentário brasileiro articulou-se sobretudo em torno do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e de Humberto Mauro, um de seus realizadores mais iminentes. Embora tenha alcançado enorme sucesso e projeção com seus filmes ficcionais, seus trabalhos como documentarista entre os anos de 1936 e 1964 têm uma importância fundamental na consolidação do documentarismo brasileiro, sobretudo por ter dado passos importantes na construção da linguagem do primeiro estilo ou fase do cinema documental brasileiro, a do “cinema educativo”. (Ramos, 2008).

Mauro foi introduzido no INCE a convite do antropólogo Roquette-Pinto, diretor do Museu Nacional e figura de fortes relações com ministro da Educação e Saúde do governo getulista, Gustavo Capanema. Por isso, boa parte de sua produção junto

¹⁰ Embora Marx e Engels (2007) se refiram no *Manifesto Comunista* à classe trabalhadora como sinônimo do operariado que começava a emergir como novo ator político nas lutas sociais do continente europeu na primeira metade do séc. XIX, o desenvolvimento da sociedade capitalista envolveria a partir dali no seu processo de aglutinação acelerada e progressiva novos estratos sociais: seja subordinando os já existentes, como as camadas inferiores da pequena burguesia e o camponeses, seja criando novas frações de classe, como os trabalhadores rurais arrendatários, os profissionais liberais, os funcionários públicos e as massas integradas ao chamado “exército industrial de reserva”, que de um modo geral veem sua mão-de-obra subordinada à lógica capitalista mesmo sem vendê-la diretamente ao capital. Por isso, o conceito de classe trabalhadora aqui é aplicado de forma ampliada a todos aqueles que dependem sobretudo da sua força de trabalho para sobreviver e só o fazem na medida em que vendem a sua força de trabalho no âmbito da sociedade capitalista.

ao Instituto teve como principal influência o projeto de “aprimoramento da população brasileira” de Roquete-Pinto, que passava dentre outras coisas: (a) pela transmissão de conhecimentos e capacitação educativa sobre temas relativos à história do país com claro viés patriótico, presente em títulos como *O descobrimento do Brasil* (1936) e *Dia da pátria* (1936); (b) pelo alinhamento com um conjunto de hábitos de higiene voltados para a contenção de epidemias, como em *Prevenção da tuberculose pela vacina* (1939); e ainda (c) pela exaltação da cultura nacional, marca de uma das mais importantes produções da carreira de Humberto Mauro, através da série *Brasilianas: canções populares*¹¹ da década de 1940 (Ramos, 2008). Em que pese o perfil conservador, sanitariano e folclorista dos documentários de Mauro, os trabalhos que ele desenvolveu, sobretudo no projeto de *Brasilianas*, não apenas abriram as portas do gênero para o descobrimento da diversidade cultural do país como também converteram figuras das massas, como trabalhadores rurais, tropeiros e artesãos em personagens principais dos filmes, antecipando um interesse que mais tarde ocuparia o interesse dos artistas ligados ao *Cinema Novo*.

No final dos anos 1950, quando os debates sobre uma estética alternativa ao INCE, ao Círculo Paulista e à Vera Cruz¹² já esboçavam uma nova forma de fazer cinema que estava surgindo, sobretudo através das mãos do diretor Nelson Pereira dos Santos, o documentário também começava a reagir. Neste período, *Arraial do Cabo* (1959) e *Aruanda* (1960) surgiram com a famosa “luz estourada” que inspirariam o próprio Glauber Rocha em suas futuras realizações e com planos quase sempre em nível de improvisação, problematizando as contradições entre o desenvolvimento econômico e a miséria de populações que eram por ele impactadas pela sua expansão ou permaneciam à margem de seus benefícios.

Contudo, a principal contribuição que o documentário extraiu de sua inserção no Cinema Novo, sobretudo diante da profusão de referências neorrealistas, literárias e políticas que este movimento agregou foi deixar de tratar a cultura de maneira folclórica, como traço meramente decorativo, algo como um patrimônio a ser reconhecido e contemplado coletivamente, como era a tônica do cinema de Humberto Mauro. Neste período, ela passa a ser concebida como elemento de mediação do conhecimento e do comportamento, de maneira que a representação dos atores sociais nos filmes, dentre eles os membros da classe trabalhadora, passa a ser desenvolvida sob o desejo de imergir neste universo desconhecido. Neste sentido, como aponta Ismail Xavier: “o cinema dos anos 1960 e 1970 tendeu, não

¹¹ *Brasilianas: canções populares* foi uma série de filmes realizada por Humberto Mauro num intervalo de quase vinte anos – ela iniciou em 1945 e seu último título é de 1964 – marcada por episódios que apresentavam músicas populares como pano de fundo para imagens ilustrativas ou breves histórias que se passavam em localidades das zonas rurais do país.

¹² A Companhia Cinematográfica Vera Cruz LTDA. foi uma produtora de filmes fundada em 1949, com estúdios em São Bernardo do Campo (SP), financiada e conduzida pela abastada burguesia paulista da época. Produziu e coproduziu mais de quarenta longas-metragens, como *O cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, além de documentários e curtas-metragens.

sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir”. (2001: 22).

É neste contexto que podemos compreender o despertar da criticidade cinematográfica que tem como marcos importantes duas obras que compõem o nosso *corpus* de pesquisa: *Viramundo* e *Opinião pública*, mas também de outras obras relevantes para o período, como *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman. Nestes filmes, cada um a seu modo, a alienação e as formas de pensamentos das massas de trabalhadores urbanos e rurais são examinadas de maneira crítica pelos diretores, inaugurando um novo momento no qual o documentarismo brasileiro não só se abre para a investigação dos problemas sociais do país, como já havíamos observado com *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, mas também passa a enxergar nos fenômenos da cultura e da vida social o caminho para este aprofundamento.

2.1 *Viramundo* e as “formas sociais” da mão de obra migrante

Viramundo é um documentário que se volta para a problematização do contexto migratório de trabalhadores rurais e camponeses que se locomoviam do Nordeste para o Sudeste do Brasil a bordo do chamado “Trem do Norte”. Dirigido por Geraldo Sarno, o documentário toma como base pesquisas orientadas pelos professores Octavio Ianni¹³, Juarez Brandão Lopez¹⁴ e Cândido Procópio¹⁵ para promover uma investigação sobre as dificuldades vivenciadas pelos camponeses nordestinos em sua busca por um posto de trabalho nas grandes cidades. A narrativa, deste modo, parte de um conteúdo científico referencial, debruça-se sobre ele através das imagens e, no seu resultado, procura apresentar ao espectador uma versão verossímil sobre o tema abordado. Seria, segundo Jean-Claude Bernadet (2009), um “modelo sociológico” de documentário, já que parte de uma tese inicial que, como veremos mais adiante, atribui às contradições do fluxo migratório da mão-de-obra nordestina para os grandes centros industriais do Sudeste, como o crescimento da pobreza nas grandes cidades e as dificuldades de adaptação ao trabalho na indústria, ao arcaísmo cultural desta população e ao choque cultural com o modo

¹³ Cientista Social brasileiro formado pela Universidade de São Paulo – USP em 1954, onde também atuou como professor, Octavio Ianni foi membro do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento – CEBRAP e da chamada Escola de Sociologia Paulista, liderada por Florestan Fernandes. Desenvolveu estudos sobre desenvolvimento e subdesenvolvimento, preconceito racial e relações entre Estado e Sociedade no Brasil.

¹⁴ Juarez Brandão Lopes (2009) foi um sociólogo brasileiro formado pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, em 1950, com Pós-graduação em Sociologia pela Universidade de Chicago, nos Estados Unidos. Atuou como professor nos departamentos de ciência política na USP e na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, desenvolvendo pesquisas sobre a origem rural do operariado fabril brasileiro e a desagregação da sociedade rural patrimonialista no país, como podemos observar em *Crise do Brasil Arcaico* (2009), publicado em 1967.

¹⁵ Criador do Centro de População no Brasil, futuro Centro de estudos de Dinâmica Populacional – CEDIP, Cândido Procópio Ferreira de Camargo foi um sociólogo e demógrafo brasileiro formado em Direito pela USP e Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) ainda nos anos 1940. Um dos principais expoentes da Sociologia da Religião no país, é autor de *Católicos, Protestantes, Espíritas* (1973), um dos marcos deste campo da sociologia no Brasil.

de vida da cidade. Tese esta que terá no desdobramento da narrativa fílmica, a busca de evidências capazes de defender sua objetividade.

Para contar esta história, Sarno organiza o enredo como um contraditório ciclo de eventos e situações vivenciadas pelos migrantes. O ciclo começa com a chegada do trem a São Paulo trazendo para a cidade um homem do campo que vive na pobreza e encontra dificuldades para arrumar trabalho em sua terra de origem – traço comum às condições dos trabalhadores rurais submetidos aos regimes de trabalho descritos pela *voz off*. Em um segundo momento, na cidade ou nas zonas agrárias próximas a ela – a narrativa segue representando apenas o grupo que se mantém em São Paulo – alguns conseguirão uma ocupação e outros permanecerão enfrentando uma série de dificuldades para sobreviver. Sobretudo para os que se aproximam da miséria, se abrem os portões da alienação na religiosidade popular, apresentada como o repositório social do medo e das angústias que assaltam tanto aqueles que se mantêm empregados quanto o *lumpem* proletariado que não nutrirá perspectivas claras de inserção e estabilidade na sociedade paulistana. A última etapa tem o retorno de parte do contingente de alienados e desempregados para o Nordeste quando, já sem alternativas, decidem conviver com a carência do seu lugar de origem e continuar tentando um espaço para trabalhar na terra.

Para analisar este problemático ciclo, o diretor procura explicar o modo como os nordestinos, na experiência migratória, vivenciam uma espécie de choque cultural entre a formação social obtida em meio às “zonas agrárias mais atrasadas do país” e as “formas sociais e urbanas mais avançadas e racionais do Brasil”. (Sarno, 1967). É este, a propósito, o sentido do termo “viramundo”, que dá título à obra: o mundo que “vira” é o da experiência psicossocial dos trabalhadores migrantes, que se deparando com as formas sociais “racionalis” e avançadas da vida urbana tropeçam no arcaísmo e no tradicionalismo de suas bases sociais.

O fenômeno pode ser observado em uma das sequências mais importantes do filme, na qual as histórias de um migrante bem-sucedido e outro malsucedido são comparadas e analisadas. Tudo isso com a ajuda de um interlocutor fundamental na narrativa: a de um empresário que administra os postos de trabalho tão desejados pelos migrantes e que, abrindo a sequência comparativa, tem um de seus depoimentos utilizados como preâmbulo do exercício comparativo:

- [Empresário]. Observa-se no imigrante nordestino uma maior parcela de desconfiança, talvez por ser um homem mais angustiado, ou por desconhecer o tipo de relações que encontrará no novo ambiente. Isto tem levado, inclusive alguns empregadores a vedar a admissão desse elemento enquanto ainda na fase de entrosamento no novo meio. (Sarno, 1967).

Após esta declaração que revela o caráter ideológico e preconceituoso do empresário sobre a mão de obra nordestina, o espectador é apresentado ao

primeiro migrante que, ao lado de sua família, se mostra totalmente satisfeito com a vida e a ocupação que conquistou. De sua mesa de jantar, ele conta brevemente como chegou a São Paulo sem recursos e terminou galgando o cargo de “chefe da seção de fornos” de uma metalúrgica, permitindo que adquirisse uma série de bens, como a casa onde mora. Mais adiante, imagens suas dando ordens a trabalhadores em uma fábrica irão ilustrar este sucesso.

Em seguida, o trecho se completa com o migrante que não teve a mesma sorte do chefe da seção de fornos. Trata-se de um homem de meia idade, mas, diferentemente dos dois últimos citados, negro e de aparência pobre, morador de uma casa popular numa região suburbana da cidade. Sua chegada a São Paulo, como narra, foi curiosa: nos primeiros dias, se candidatou a uma vaga para o cargo de “rebarbador” acreditando que atuaria com corte de barba e se surpreendeu quando soube que se tratava de um serviço técnico nos fornos de uma fábrica, sendo ainda assim contratado. O desdobramento de sua história, entretanto, não foi tão feliz: após perder este posto, transitou entre diversos empregos e, não conseguindo se manter trabalhando em nenhum outro lugar, terminou desempregado e prestes a ser despejado da modesta casa alugada onde morava.

A dificuldade deste operário para se manter em um emprego e, desempenhando uma função profissional, alcançar a qualidade de vida do seu conterrâneo bem-sucedido corresponde uma das principais questões de *Viramundo*. Para respondê-la, o empresário será novamente convocado, desta vez acompanhado do migrante bem-sucedido, compondo um desfecho que está ali justamente para corroborar a tese do choque de formas sociais rurais e urbanas exposto em voz *off*. Segundo o empresário, o problema está no modo como a formação do trabalhador nordestino implica em uma barreira para que a mão-de-obra migrante desqualificada se converta em uma força de trabalho tecnicamente qualificada, o que por sua vez justificaria não só a dificuldade para arrumar trabalho, como também a de construir uma carreira profissional. Na cena seguinte, embora sem o mesmo vocabulário técnico, o migrante bem-sucedido vai de encontro à visão sobre o arcaísmo do povo nordestino e ainda acrescenta: para ele, seus “irmãos do norte” são pessoas que “pensam muito em matar” e que não são como os paulistanos que trabalham de dez a doze horas por dia para “ter sua casa bem arrumada, encerada”, e aos domingos ir com a esposa e os filhos comer uma pizza e tomar seu chope (Sarno, 1967).

Após esta sequência, chegamos ao momento do ciclo no qual a situação de pobreza dos nordestinos fará com que dependam de ações de caridade organizadas por Igrejas e grupos ecumênicos, oportunidade utilizada por Geraldo Sarno para analisar como a religiosidade se torna um refúgio para todos aqueles que, obtendo ou não sucesso profissional, desejam transportar para cultos e orações as angústias desta delicada experiência psicossocial.

Embora *Viramundo* apresente uma proposta bastante conectada com os pressupostos do *Cinema Novo*, trazendo como personagens principais frações oprimidas da classe trabalhadora e mergulhando na investigação da cultura como elemento de mediação do comportamento para compreender as questões que levanta, é notável a maneira como o documentário traz uma visão ideológica da situação dos trabalhadores rurais migrantes do Nordeste nos anos 1950 e 1960 no Brasil. Sarno não consegue perceber como estas viagens já eram em muitos aspectos um resultado do processo de desenvolvimento do modo de produção capitalista no campo, o qual, como nota Afrânio Garcia Jr. (1989) em *O Sul: caminho do roçado*, gerou situações como a alta do preço do açúcar no contexto do pós-guerra, fazendo com que os camponeses e suas famílias não encontrassem trabalho ou fossem despejados por não se prestarem a trabalhar sob regime de extrema exploração para seus antigos patrões. Temas como a concentração fundiária e a manutenção de uma economia agroexportadora conduzida por grandes oligarquias também não entram no debate, que termina apontando para o trabalhador como único ou principal responsável por sua própria condição. Além de alienado por buscar conforto nas ilusões da crença religiosa, ele é originalmente um ser arcaico, fadado ao insucesso na sua tentativa de se inserir na vida racional urbana. Algo que, por sua vez, mostra como a produção documental característica do “modelo sociológico” apontado por Bernadet (2009) ainda trazia as marcas ideológicas do cinema educativo, que em seu caráter higienista-positivista reportava à insuficiência cultural e intelectual de frações da classe trabalhadora as razões para o atraso do desenvolvimento nacional.

2.2. A imagem como alicerce realista em *A Opinião pública*

Opinião pública é o primeiro longa-metragem de Arnaldo Jabor. Anteriormente, Jabor tinha filmado ainda com 25 anos e apenas alguma experiência enquanto assistente de direção o curta *O Circo* (1965), bastante elogiado pela crítica nacional e internacional da época. Dois anos mais tarde, ele partia para uma nova incursão, iniciando pesquisas preparatórias sobre um objeto de interesse que permaneceria um longo tempo como o mote de suas abordagens temáticas no cinema: a “classe média”. O termo, que voltou a se popularizar no meio intelectual através do sociólogo Wright Mills (1976), sobretudo por meio do livro *White Collar: the american middle classes*, lançado em 1951, era naquela oportunidade livremente adotado com autonomia e imprecisão conceitual pela imprensa no país, lugar de onde Jabor extraiu a referência. Como narra o filme que analisaremos aqui, os jornais de grande circulação elegeram a “classe média” neste período como a porta-voz daquilo que se chamava então de a “opinião pública”. (Jabor, 1967).

Em entrevista à revista *Filme Cultura*, o diretor relaciona a proposta do filme ao seu alinhamento com interesses estéticos do Cinema Novo de tornar segmentos do “povo” personagens dramáticos dos filmes. Sua opção pelos segmentos urbanos

teria sido devido ao fato de acreditar que no mundo inteiro estaria emergindo uma espécie de “ditadura da classe média”. Neste sentido, o documentário consistiria numa tentativa de realizar um “retrato fiel” das características de uma parcela da sociedade que, como acreditava o diretor, mesmo não apresentando profundidade épica ou trágica, era dotada de um significativo protagonismo nas mudanças do país. Algo, como disse em entrevista, fruto de sua “pequenez”, do silêncio em situações decisivas e da extrema fragilidade dos seus pontos de vista sobre a realidade social e política (Jabor, 1970).

O objetivo da representação da “classe média” no filme, portanto, era o de realizar uma crítica ao papel de um estrato social e de seus agentes no contexto político e ideológico no Brasil dos anos 1960, realizando o escrutínio do comportamento, das ideias e das condições de vida dos atores sociais que a compunham para construir uma narrativa dramática sobre seu suposto teor frágil, omissos e alienados. O documentário, deste modo, não se alinha ao Cinema Novo apenas pela abordagem dramática das massas, mas também pelo desejo de parte da esquerda na época de buscar explicações para a apatia e o conservadorismo que se abatiam sobre elas durante a década do Golpe de 1964 (Xavier, 2001).

Para realizar esta tarefa, Jabor desenvolve uma *mis-em-scène* bastante nova para o documentarismo brasileiro, aprimorando as estratégias já utilizadas em *O circo*. O escrutínio do caráter alienado da “classe média” será desenvolvido através da coleta de uma série de diálogos, entrevistas e registros de conversas entre personagens nas ruas do Rio de Janeiro. Rodas entre adolescentes conversando sobre dinheiro, namoros e futuro profissional, bastidores de peças teatrais, conversas entre donas de casa e mesmo brigas verbais entre moradores de uma república de estudantes universitários irão compor todo um rol de depoimentos voltados para aquilo que seria “típico” na “classe média”.

Neste contexto, duas estratégias são insistentemente utilizadas. Embora se mantenha no caminho de analisar a cultura como elemento de mediação do comportamento, como vimos em *Viramundo*, Jabor eleva o estatuto do cinema neste exercício ao depositar nas imagens, e não mais em dados ou pesquisas científicas exteriores à narrativa, as estratégias para a investigação da vida cotidiana. Ainda que possa ser polêmica a capacidade da tela de “revelar o estranho e o imperfeito” a partir de situações banais, a proposta suspende a obrigação de que documentário fie as suas representações a outras formas do conhecimento externas a ele, fomentando o aprofundamento sobre a singularidade da sua forma de representar o mundo. Algo que pode ser percebido, por exemplo, no modo das tomadas que trazem nuances dos hábitos, gestos e rostos dos personagens, em diversas oportunidades, revelam detalhes íntimos do comportamento do proletariado urbano, que, por sua vez, são ressaltados a partir do uso de técnicas específicas do próprio cinema.

Esta proposta gera também o reposicionamento de um dos personagens no filme. Através de métodos como o aprofundamento nas biografias, o destaque para a dramaticidade das falas e o estímulo a interações e discussões Jabor eleva o papel dos personagens no documentário, garantindo-lhes mais espaço para suas trajetórias de vida, mais tempo de fala sem interrupções e mais oportunidades para que reajam a questionamentos, o que faz com que estes lancem sobre a narrativa mais informações sobre o modo como pensam e agem. É em uma destas oportunidades em que uma dona de casa, por exemplo, em um depoimento longo, associa sua felicidade e realização pessoal à compra de um carro e de um apartamento, ao casamento da filha com um advogado e ao facto de o marido ter apreço pela família e não ir a reuniões sociais sem a sua presença. Com mais tempo, os personagens revelam não apenas sua maneira de pensar a política dos anos 1960, a realidade social do país, mas também o modo como sua felicidade está associada ao consumo, à reprodução de padrões formais de comportamento e ao individualismo, sendo esta uma pequena parte da realidade “estranha e imperfeita” que Jabor pretendia revelar.

Mas se a proposta foi extremamente inovadora para o documentário brasileiro da época, ela também evidencia alguns limites. Apesar de não reivindicar seu embasamento na ciência e buscar na imagem do filme a revelação da realidade para a qual aponta, *Opinião pública*, como *Viramundo*, também tem uma tese que em muitos aspectos se sobrepõe ao material fílmico. Em diversas passagens, ainda que este material não aponte para a condição de alienação dos personagens, Jabor introduz declarações em voz *off* que funcionam como sentenças sobre a “classe média”. É o caso do conjunto de cenas que cobrirá a juventude: declarações sobre o desejo de “lutar pela coletividade” e de assumir o protagonismo na política com o apoio de uma formação universitária são associados na narrativa ao mero desejo de “subir na vida”. Mais adiante, na entrevista com um estudante mais maduro que defende a insistência de continuar sonhando com um mundo melhor e agindo para alcançar as metas coletivas, sem se entregar ao consumismo, Jabor toma a atitude do depoente como a de um jovem abatido e frustrado, imerso na letargia provocada pela ideia de trabalhar e se inserir numa sociedade que despreza.

Deste modo, *Opinião pública* também acaba se inserindo no contexto documental dos anos 1960 como uma obra que, embora inove na forma, responsabiliza estritamente o próprio indivíduo da classe trabalhadora por sua condição e, agora, também por um problema sociopolítico nacional, o regime autoritário. Jabor não relaciona de maneira mais profundada a visão conservadora e a apatia dos personagens a fenômenos como a repressão, a censura ou o viés ideológico da imprensa, embora mencione os fenômenos da indústria cultural e as práticas religiosas de modo superficial na narrativa. Além de não explicitar que tipo de comportamento corresponderiam para ele ao verdadeiro engajamento político, a

subordinação das consciências a estes fenômenos e à alienação de um modo geral aparecem como resultado do pertencimento dos personagens à “classe média”, fazendo com que um termo definido por ele de maneira imprecisa e sem critérios claros apresente uma situação econômica que, de maneira determinista, condena seus membros à alienação política.

3. A reabertura política e o destaque das lutas sociais

Em um contexto de censura, repressão e medo, a produção cinematográfica documental que problematizava o Brasil de forma crítica passou a viver sérias dificuldades a partir de 1964, sofrendo o seu mais duro golpe em dezembro de 1969, com a publicação do AI-5¹⁶. Contudo, além da produção destes e de outros títulos na segunda metade dos anos 1960, um outro movimento ganhará destaque neste crepúsculo artístico: o da autocrítica dos próprios diretores em relação ao papel desempenhado por eles no desdobramento político e social do país como cineastas. Algo que, como narra Ismail Xavier (2001), terminou resultando na universalização da visão crítica do cinema, em uma capacidade maior dos artistas de refletirem sobre si mesmos, e, por fim, em uma abertura ainda maior para as influências internas e externas no âmbito do cinema.

Muitos são os fenômenos que favoreceram a eclosão deste movimento no cinema brasileiro. No Brasil, a Tropicália¹⁷ questionava as bases da concepção artística e as preferências da esquerda nacional por uma concepção de autenticidade da cultura brasileira construindo uma nova forma de entender a questão da indústria cultural, da mercantilização da arte, da informação e do comportamento da juventude – sobretudo quando a rebeldia era o tema. Ao mesmo tempo, ressoava no Brasil o modo como a *Nouvelle-Vague* francesa voltava seu olhar crítico sobre a sociedade para o próprio fazer cinematográfico, realizando filmes que problematizavam temas como as dificuldades do diretor na organização do set de filmagem, o individualismo e a frivolidade dos atores nas películas, como vemos em *A noite americana* (1973) de François Truffaut.

Contudo, é sobretudo Glauber Rocha que, em uma obra, irá mudar o modo como o cinema brasileiro enxergava a si mesmo partir do final dos anos 1960. Com grande impacto no meio artístico da época, *Terra em transe* (1968) abala os alicerces do

¹⁶ O AI-5 (Ato Institucional N. 5) foi o quinto decreto emitido pelo Governo Militar Brasileiro (1964-1985), emitido pelo então Presidente General Costa e Silva. Deu poderes quase absolutos ao Regime Militar ao garantir-lhe a prerrogativa de reprimir e punir arbitrariamente todos os atos ou indivíduos que pudessem se considerados ameaças ao governo.

¹⁷ A Tropicália ou Tropicalismo foi um movimento artístico-cultural de ruptura com os padrões estéticos e comportamentais da sociedade brasileira entre os anos de 1967 e 1968. Embora tenha impactado com mais intensidade o meio musical através de figuras como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Duprat, este movimento encontra sincronidade com produções no âmbito da poesia, nas realizações de autores como Torquato Neto, e nas artes plásticas, sobretudo por meio da obra de Hélio Oiticica.

debate intelectual sobre a sociedade brasileira ao colocar no centro sua problematização o personagem “Paulo”, um jornalista de esquerda que vive sérios conflitos ao pensar sobre a maneira correta de revolucionar a luta popular no Brasil e que, no final, não só se alia aos oligarcas da política como revela toda a repulsa que o intelectual brasileiro da época nutria pelas massas que supostamente se propunha a libertar. A partir deste agravo, o grupo que se via como vanguarda intelectual indignada com a passividade das massas passa a ser o alvo das polêmicas sobre a relação entre política e sociedade que ainda podiam ser feitas no cinema em um período de progressiva repressão no regime militar.

No âmbito do cinema documentário, este cenário de revisão da postura autoral vai se completar com a recepção tardia dos novos estilos documentais que, já a partir do final dos anos 1950, começavam a redefinir o modo de produção dos filmes do gênero. O primeiro deles, o Cinema Direto norte-americano, surgiu a partir de experiências com os novos gravadores de som sincrônico ou som direto, como o Nagra, lideradas pelos cineastas Robert Drew e Richard Leacock e financiadas pela sociedade de imprensa *Time Inc.* (Barnouw, 1993). Ao contar com a possibilidade de utilizar, pela primeira vez na história, câmera e gravador simultaneamente, Drew e Leacock criam um perfil de documentário voltado para o acompanhamento de histórias complexas do cotidiano no momento exato em que elas estavam ocorrendo. O mais emblemático título deste movimento é o filme *Crise* (1962), que traz a envolvente cobertura do período em que o presidente John Kennedy trava uma batalha política com o então governador do Alabama, George Wallace, para permitir a entrada de dois estudantes negros na principal universidade do estado. Crítico em relação ao costume de se produzir documentários com recorrentes intervenções da equipe na trama, seja pelo uso da voz *off*, de interpelações aos personagens ou da tentativa de controle das circunstâncias, o Cinema Direto irá se caracterizar pela tentativa de construir filmes altamente dramáticos partindo quase estritamente do registro de eventos que já estariam ocorrendo ali naturalmente, sem a presença da equipe de filmagem.

Já o Cinema Verdade, que tem como ícone o engenheiro e etnólogo Jean Rouch, parte de uma perspectiva quase oposta à de Drew e Leacock. Admirador dos trabalhos Dziga Vertov, Rouch via com curiosidade a estratégia de desconstrução que o russo utilizou contra o teor de fantasia do cinema ficcional da época ao escancarar a dimensão autoral em títulos como *Um homem com uma câmera* (1929). Inspirado neste trabalho, Rouch desenvolverá junto com Edgar Morin em *Crônicas de um verão* (1961) a ideia de incorporar às narrativas exercícios de reavaliação da dimensão autoral, sobretudo com o objetivo de aprofundar os termos pelos quais a relação íntima entre o cineasta e personagem produz sentido na narrativa e, além disso, de investigar em que medida a sua problematização contribui para trazer revelações sobre os temas dos filmes e sobre o próprio cinema. Proposta que

termina fazendo de *Crônicas* não apenas um filme sobre a visão dos franceses sobre temas como a felicidade, a vida profissional e o racismo, mas também sobre o próprio modo como se dá a produção de sentido em uma narrativa cinematográfica.

Estes dois estilos até chegaram a apresentar algum impacto sobre o documentarismo brasileiro ainda nos anos 1960. Enquanto *Viramundo*, no trecho sobre a religião, tem alguns longos planos observativos, *Maioria absoluta* e *O circo e Opinião pública* trazem o uso recorrente das entrevistas, uma técnica bastante usada por Rouch. Contudo, a reflexão sobre o lugar e o papel da dimensão autoral, dos diretores e da equipe de filmagem na construção dos documentários, principais heranças destes dois estilos, só passarão a promover uma revisão da produção documentária no Brasil a partir do final dos anos 1970, quando aquele quadro de abertura para os estilos internacionais citado por Ismail Xavier (2001) se concretiza e o cinema documentário precisará se refazer das cinzas após o impacto devastador dos anos mais duros da Ditadura Militar.

3.1. *Abc da greve* (1990) e o compromisso com a memória da classe

Um dos fundadores do Centro Popular de Cultura – CPC da União Nacional dos Estudantes¹⁸ – UNE e autor de outros filmes de caráter político, como *São Bernardo* (1971) e *Que país é este?* (1977), Leon Hirszman foi um diretor que se aproximou progressivamente do marxismo durante sua carreira. Engenheiro por formação, entrou para o cinema através da organização de cineclubes, na universidade, fundando em 1959 a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Antes disso, manteve relações com o grupo do Teatro Arena de São Paulo, formado por personagens como Augusto Boal¹⁹, Gianfrancesco Guarnieri²⁰ e Oduvaldo Vianna Filho²¹ e que também exerceram notável influência na sua formação como artista.

Como afirmou o próprio Hirszman numa entrevista ainda nos anos 1970, a filmografia de seu início de carreira fundava-se sobretudo na possibilidade

18 A União Nacional dos Estudantes – UNE é uma organização de representação estudantil brasileira fundada em 1938 que se notabilizou historicamente por abrigar grupos ligados ao movimento estudantil e por projetar personalidades da esquerda no cenário político do país. Seu Centro Popular de Cultura – CPC criado em 1962 e extinto logo depois pelo Regime Militar, em 1964, reuniu diversos intelectuais e artistas do meio político e tinha como objetivos principais defender o engajamento político na produção artística nacional, militar em prol do caráter coletivo e didático da obra de arte e fomentar um tipo de arte de caráter popular e revolucionário.

19 Diretor de teatro, ensaísta e dramaturgo brasileiro, Augusto Boal foi também um dos fundadores do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social política, sendo autor de uma série de livros sobre teatro e interpretação teatral.

²⁰ Diretor, ator e dramaturgo italiano naturalizado brasileiro, Gianfrancesco Guarnieri foi um dos destaques do Teatro de Arena de São Paulo, juntamente com Augusto Boal e José Renato Pécora, grupo fundado em 1953 como alternativa à cena teatral do período. É conhecido, dentre outras coisas, pela criação da peça *Eles não usam black-tie* (1958), obra que seria anos mais tarde adaptada ao cinema pelo diretor Leon Hirszman.

²¹ Participante ativo do Teatro de Arena de São Paulo, foi dramaturgo, ator e diretor de teatro e televisão. Filho do também dramaturgo Oduvaldo Vianna, é autor de textos como *A mão na luva* (1966) *Allegro desbum* (1972) e *Rasga coração* (1974), peças que ganharam diversas montagens no Brasil.

ideológica do “intelectual”, portador do conhecimento científico, desvendar as condições de vida do “povo”, mobilizando o seu processo de desalienação por meio dos conhecimentos “puros” e “sublimes” da ciência. Todavia, a reflexão que o ocupava no período em que filmava *ABC da greve* indica a ponderação de uma nova maneira de se inserir na vida e no cotidiano dos antigos personagens: naquela oportunidade, o “povo” deixava para ele de ser o gênero humano de referência nos filmes para dar lugar à “classe trabalhadora”. Ao lado desta mudança, reduzia-se também a separação entre o cineasta e os atores sociais dos filmes: da posição de um ser que detém um saber exclusivo, o diretor de cinema passa a ser alguém disposto a contribuir com a memória da classe, sendo ele responsável por tentar fazer dela não apenas o objeto de representação, mas também o principal sujeito da história e dos acontecimentos aos quais a obra se reporta. (Hirszman, 2014).

Sob esta orientação, *ABC da greve* se torna nas mãos de Hirszman um testemunho sobre o desdobramento da Greve de 1979 no ABC paulista, que reuniu 150 mil metalúrgicos de São Bernardo, Santo André e São Caetano no final de uma década marcada, dentre outras coisas, por queda nas taxas de crescimento, aumento da desigualdade, intenso êxodo rural, insatisfação generalizada com a falta de liberdade política e arrocho salarial no país. (Costa, 1995). Desde o início da cobertura, que começou logo após a deflagração do movimento, em 14 de março de 1979, e foi até o seu desfecho, em 13 de maio do mesmo ano, Hirszman passa a acompanhar os eventos que envolviam a greve, se preocupando também em agregar documentos, entrevistas e reportagens jornalísticas para contar a história do movimento sob o olhar de seus militantes, dos operários que naquela oportunidade lutavam por direitos e enfrentavam a resistência do patronato fabril, do governo militar e da imprensa brasileira.

Neste contexto, algumas estratégias documentais tiveram grande importância na documentação dos eventos relacionados à greve. A primeira delas é, certamente, a própria iniciativa de representar um conjunto de eventos através de registros de circunstâncias do seu próprio desdobramento. Ao interromper os trabalhos com a adaptação da peça *Eles não usam black-tie* do ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri para o cinema e iniciar a cobertura dos acontecimentos que fervilhavam no ABC paulista, Hirszman passa a orientar os trabalhos de registro em termos muito semelhantes ao da estética do Cinema Direto norte-americano, fazendo daquilo que Fernão Ramos (2005) chamou de “circunstância de mundo no seu transcorrer” a principal ferramenta do documentário. Situações como a formação dos “piquetes” próximos às fábricas para convencer os trabalhadores a aderir às lutas, as assembleias marcadas pela presença de Luiz Inácio da Silva, o Lula, então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, e os conflitos com a polícia serão responsáveis por dar dramaticidade ao filme e, ao mesmo tempo, reportar fenômenos importantes que vinham se apresentando naquele contexto.

Entretanto, sem ser tão fiel ao estilo norte-americano, Hirszman ainda insere na narrativa uma série de informações, documentos, dados e mesmo situações que não só ajudam na compreensão dos eventos como também fundamentam a perspectiva dos militantes grevistas que o filme pretende sistematizar. É o caso da contraposição à versão institucional que a imprensa e membros do Estado oferecem sobre o conflito: quando os jornais trazem manchetes como “As greves ilegais terão combate”, reproduzindo uma afirmação do então presente Figueiredo publicada pelo Jornal do Brasil, ou ainda “Greves podem levar ao estado de emergência”, declaração emblemática de Paulo Maluf ao Correio Braziliense, Hirszman incorpora estas manchetes e as insere no filme para cotejar com os depoimentos e ações dos operários. (Hirszman, 1990). Desse modo, ele não só problematiza outras visões sobre os conflitos de classe como também demonstra a razão dos trabalhadores quando estes acusavam o governo e a imprensa de serem ávidos defensores dos interesses dos patrões. O mesmo ocorre quando, ao ensaiar uma tomada em frente a uma fábrica, um dos seus diretores interpela a equipe de Hirszman questionando a autorização para realizar as imagens – autorização que não é legalmente necessária, já que o diretor e seu auxiliar filmam da rua, um espaço público. Embora o registro do contato entre personagens e equipe seja uma característica do Cinema Verdade e não do estilo de que mais se aproxima *ABC da greve*, a tentativa ilegal de constranger o trabalho é inserida no filme pelo diretor, que aproveita mais esta oportunidade para denunciar a postura autoritária do patronato e de seus funcionários de confiança.

Contudo, nem todos os objetivos são contemplados em meio à tentativa de Hirszman de trazer a visão dos fatos a partir da perspectiva dos trabalhadores. Isso porque, quando alguma contradição iminente na ação dos trabalhadores que não é notada por eles se anuncia em meio aos eventos, que são também importantes sob o ponto de vista da memória das lutas, Hirszman não procura cobrir o seu desdobramento. É o caso, por exemplo, do papel de Lula nas deliberações. Tanto na assembleia do dia 27 de março, na qual se decidiria sobre a continuidade ou não da paralisação, quanto na que deliberou o fim da greve, em 13 de maio, trabalhadores dispostos a se manter na greve e pressionar os patrões são convencidos por Lula a voltar ao trabalho, abrindo mão da radicalização do movimento. O filme, no entanto, não colhe depoimentos sobre a figura de Lula entre os metalúrgicos, não entrevista nenhum membro dos sindicatos, não procura aprofundar as razões para que Lula tome aquelas posições ou mesmo para que os trabalhadores hajam, em mais de uma oportunidade, contra suas vontades. Algo que demonstra estar de fora, dentre outras coisas, pelo fato de o líder sindical ser uma figura preservada de críticas e suspeitas dentro do movimento.

Ainda assim, *ABC da greve* se mantém como importante exemplo do movimento de revisão da postura autoral do gênero documentário nos anos 1970. Diante do

questionamento da postura do intelectual de vanguarda que atribui ao povo a responsabilidade pelo quadro trágico do país em tempos de Ditadura Militar, Hirszman opta por seguir a linha de um documentarismo engajado, que assume o fato de buscar a problematização de um conflito político sob um determinado ponto de vista – neste caso, o dos metalúrgicos do ABC – e nesta medida desenvolve seus esforços e estratégias buscando dar densidade e fundamento a uma representação que procura contribuir com a memória da classe trabalhadora.

3.2. A interação entre cineasta e personagens em *Cabra marcado para morrer*

Outro será o caminho trilhado por Eduardo Coutinho no documentário *Cabra marcado para morrer*. Ao analisar o cenário brasileiro das décadas de 1960 e 1970, Coutinho buscará se afastar ao máximo do que ele chamou de “ideias gerais” sobre o mundo que ocupavam a mente dos cineastas de esquerda ou “preocupados com o social”. Afinal, segundo ele, ao apontar para uma classe social, uma cultura ou uma nação, esses terminavam utilizando os filmes apenas para retomar conceitos apriorísticos. Dedicado ao que chamou de “cinema de conversação”, Coutinho passa então a propor um perfil de documentarismo voltado para a “fala-olhar”, para uma narrativa permeada de diálogos e trocas entre equipe e personagens capaz de se aproximar dos acontecimentos e contingências da vida, criando assim uma posição autoral de “extrema humildade” que, segundo ele, estaria muito mais aberta às vivências e singularidades destes personagens-interlocutores. (Coutinho, 1994).

A circunstância na qual Coutinho aplicará esta estratégia pela primeira vez em *Cabra marcado* já é, por si só, extremamente singular. Por volta do ano de 1962, quando viajava junto à caravana “UNE-Volante” organizada pelo CPC da UNE para percorrer o país promovendo discussões sobre temas de interesse do movimento, Coutinho se deparou com um comício em memória de um militante camponês morto cerca de duas semanas antes por policiais militares na cidade de Sapé. A vítima era o então presidente da Liga Camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira. Após decidir realizar um filme de ficção sobre a sua trajetória tendo no elenco boa parte dos integrantes da liga de Sapé, o diretor verá a equipe ser ameaçada por fazendeiros locais sem sequer conseguir iniciar os trabalhos. Na fuga, Coutinho irá para Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, acompanhado dos filhos e da viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, para tentar concluir o filme. Já na nova locação, a equipe até conseguirá realizar algumas cenas importantes, mas em 1.º de abril de 1964, o Engenho Galileia, sede de outra Liga Camponesa e local utilizado para as filmagens, é invadido por militares que não só se apossam de parte do material de filmagem como prendem alguns membros do elenco – dessa vez formado por camponeses militantes da Liga de Galiléia.

O enredo do documentário concluído em 1984, portanto, corresponderá à retomada não apenas dos eventos que cercaram o filme de ficção dedicado a contar a trajetória de João Pedro, mas também da convivência de Coutinho com

dois importantes núcleos da militância camponesa no Nordeste brasileiro. Daí também o motivo pelo qual a estratégia que Fernão Ramos (2008) denominou de “participativo-reflexiva” e que foi herdada do Cinema Verdade francês se encaixa tão bem na proposta do documentário. Em meio ao “corpo a corpo” com os personagens ligados à antiga Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco (SAAP), que reunia os camponeses fundadores da Liga de Galiléia que participaram do filme, e com a própria Elizabeth, que será também a porta voz das lutas da Liga de Sapé e de seu falecido marido, Coutinho irá compor uma narrativa que se vale tanto das circunstâncias ocorridas em meados dos anos 1960 quanto das novas situações geradas pela tentativa de retomada destas histórias. Por isso, não apenas os eventos vivenciados naquela oportunidade, mas também as dificuldades e surpresas que envolvem o trabalho da equipe – esta aparece de maneira recorrente no filme compondo o elenco de personagens – torna-se um material fundamental de um enredo que começa e se desdobra a partir do fenômeno do reencontro.

É o que podemos perceber, sobretudo, a partir das sequências que marcam as entrevistas com Elizabeth. Nos idos de 1982, quando Coutinho resolve retomar a história do filme ficcional que fora interrompido, a viúva de João Pedro estava desaparecida há cerca de dezessete anos, tendo se escondido em uma pequena cidade perto da fronteira entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte chamada São Rafael e mudado de nome para não ser reconhecida. Uma das poucas pessoas ligadas a Elizabeth que sabia onde ela havia se escondido era Abraão, seu filho mais velho, que concordou em levar a equipe de filmagem até ela. A dificuldade para localizar Elizabeth, o seu espanto com a chegada repentina de Coutinho – em função das ameaças do Regime Militar e do medo, ela provavelmente jamais esperara vê-lo de novo – e a curiosidade com que examinará fotos da época das filmagens mostradas a ela pelo diretor, neste contexto, garantem uma tonalidade extremamente dramática e comovente à cena, que parece condensar todas as dificuldades vividas nas emoções expressas pela principal personagem do filme. Desse modo, nesta e em outras situações, Coutinho aplica uma estratégia capaz de fazer de dificuldades e surpresas, que fazem parte de qualquer trabalho documental, importantes fontes de informação sobre a história que pretende contar.

O principal meio pelo qual tantos enredos entrelaçados são trazidos ao documentário, contudo, é outro: a memória. É sobretudo a partir da memória que os momentos mais cruciais daquela história serão abordados, sendo este o principal elemento do projeto relativamente improvisado e sem roteiros precisos construído por Coutinho. A história do nascimento da Liga de Galiléia, narrada a partir da entrevista com dois dos antigos “galileus” que ainda estavam vivos, José Hortêncio e João Virgínio, é bastante representativa neste sentido. Embora apenas os

depoimentos de João Virgínio tenham sido incorporados ao filme, a sua participação apresenta detalhes importantes sobre o modo como nasceu a SAPP. Como narra, os camponeses tinham se organizado inicialmente apenas para criar um meio de enterrar os mortos de maneira mais digna, pois até então todos enterros de camponeses eram feitos usando um caixão emprestado da Prefeitura, o “Lolô”, sendo ele devolvido logo que o corpo fosse depositado na cova. Ao solucionar estes problemas, foram surgindo outras demandas que envolviam conflitos com fazendeiros locais e, logo após o contato com Francisco Julião, que deu assistência jurídica aos camponeses, o movimento ganhou grande força, se firmando como um forte instrumento para conquista de direitos dos trabalhadores.

É também através da memória que a consciência política se apresenta no discurso dos camponeses. Ao narrar a diligência feita pelos militares em sua casa para tentar prender os envolvidos com o filme, João José, filho de um dos membros do primeiro elenco, o Sr. João Daniel, conta como os militares encontraram um livro sobre técnicas de realização de filmes que era de Coutinho e atribuíram a cubanos a sua propriedade. Informação provavelmente obtida pela mesma fonte que, na época, havia criado o factóide na imprensa sobre um grupo de comunistas cubanos que, fingindo realizar um filme, tentavam iniciar uma revolução no Nordeste brasileiro apoiados em pesado armamento. Ao lembrar da situação e retomar as declarações que deu aos militares, João José lembra: “Eu disse: coronel, aqui não tem arma, nem cubano nem nada, tem o povo morrendo de fome, doente, sofredor, como eu mesmo estou doente. E precisa de remédio e de comer, esse povo daqui. Liberdade e terra para trabalhar! (Coutinho, 1984).

Embora a diversidade de fenômenos ligados às lutas camponesas e à repressão sofrida pelo Regime Militar, aliada a estratégia participativo-reflexiva, tenha destacado de forma reveladora todos estes fenômenos, é interessante notar, por outro lado, o modo como o interesse do diretor na narrativa se volta muito mais para a expressividade em circunstâncias de normalização ou rotinização da vida cotidiana do que para o caráter político destes conflitos e a sua relevância para a realidade social brasileira na época. Em *Cabra marcado para morrer*, a “trajetória” dos personagens é recuperada com ênfase para a vinculação a grupos religiosos – muitos dos camponeses eram ou se tornaram membros de igrejas evangélicas –, constituição familiar, produção de renda através da ocupação aboral ou situações nas quais estes indivíduos progrediram sob o ponto de vista da aquisição de bens materiais. As afirmações como a de João Virgínio sobre a necessidade de reorganizar os camponeses após a experiências das Ligas, fazendo-os tomar consciência dos seus adversários políticos, ou de Elizabeth, que reitera na sua última aparição no filme a necessidade de se organizar coletivamente para continuar resistindo e lutar contra a opressão que pesa sobre camponeses são

secundarizadas por Coutinho, que prefere retomar as dores geradas pela repressão e insistir na ideia de acomodação dos camponeses à suas vidas privadas.

Por isso, a maneira como a concepção participativo-reflexiva aplicada no filme se volta para as circunstâncias de rotinização da vida e secundariza as aspirações políticas dos camponeses dos anos 1980 em diante, cerceando suas manifestações no filme, faz com que a experiência da luta política tenha como único destino o desejo de reposição das formas individuais de sobrevivência que teriam sido dilaceradas pelo próprio desdobramento da ação política. (Tolentino, 2001). Resultado este que, por sua vez, mostra como a crítica de Coutinho à aplicação de “ideias gerais” dos cinemanovista não o exime também de partir de pontos de vista sobre a realidade política do país e desenvolver formas narrativas que em muitos aspectos representam um desdobramento destas percepções, ainda que o mesmo não reconheça. Algo que, todavia, não elimina ou compromete o importante registro documental desenvolvido em *Cabra marcado* à luz das técnicas do Cinema Verdade francês ou reduz a sua importância como um dos maiores documentários brasileiros de todos os tempos.

4. Considerações finais

O estudo que buscou compreender as imagens sobre as formas de pensamento, as lutas e o modo de vida da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro entre os anos 1960 e 1980 partiu da noção de representação para investigar as implicações sociais e históricas da transformação na forma estética do gênero neste período. Se, como aponta Marx (2008), as representações são a síntese de múltiplas determinações, passíveis de serem encontradas a partir do seu processo social e histórico de gênese – seja ela na suas formas científica, religiosa e, neste caso, artística – esta pesquisa investigou este condicionamento partindo das obras e do período no qual elas estão inseridas para tentar entender como, em meio à relação dialética entre as condições sociais objetivas e as formas de pensamento, conteúdo e forma artísticos se tornaram a expressão das contradições da realidade social. Afinal, considerando com Adorno (2008) que o caráter linguístico das obras de arte contém os “antagonismos não resolvidos” das relações sociais nas quais os artistas estão imersos e que, por sua vez, retornam às obras como problemas imanentes à sua forma estética, este exercício consistiria, sobretudo, em compreender como estes antagonismos se apresentariam nos filmes marcando a sua relação com os processos sociais que condicionam sua forma e conteúdo. Algo que, por sua vez, exigiu a aplicação procedimentos metodológicos de decomposição e recomposição da linguagem cinematográfica, tendo em vista, sobretudo, a necessidade de capturar os princípios gerais sob os quais se organizam as narrativas. (Casetti & Di Chio, 1998).

Consoantes com esta orientação, conseguimos compreender como, em um dos momentos mais ricos da história do cinema documentário brasileiro, a vida social da classe trabalhadora foi uma referência importante a partir da qual este gênero renovou e transformou a sua forma estética. Desde o final dos anos 1950, problematizando as condições materiais, as formas de pensar, a alienação e, em um segundo momento, as formas de organização política das frações do proletariado brasileiro, o documentário terminou reconhecendo e problematizando seus próprios dilemas e limites no âmbito do fazer artístico, fazendo com que o olhar para a classe não apenas trouxesse estímulos ao desenvolvimento estético como também ampliasse o seu espectro de representação sobre a vida social do próprio proletariado e da realidade social.

O movimento de deixar de apontar para as frações de classe como conjuntos de indivíduos passivos e passar a cobrir as suas formas de organização política, neste sentido, está dialeticamente relacionado a um processo de transformação estética condicionado pelos antagonismos presentes na realidade social e no desdobramento da luta de classes. Antagonismos estes que, ao serem enfrentados de maneira criativa no âmbito do cinema documentário, terminam, junto com outras mudanças sociais e inovações estilísticas, impulsionando de maneira singular o desenvolvimento de suas formas narrativas e dando destaque à classe social como um sujeito histórico que serviu como referência para o cinema documentário neste período.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor (2008). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Barnouw, Eric (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Bernadet, Jean-Claude (2009). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- Casetti, Francesco & Chio, Federico Di (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Costa, Sílvio (1995). *Tendências e centrais sindicais: o movimento sindical brasileiro (1978-1994)*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás.
- Garcia Jr., Afrânio (1989). *O sul: caminho do roçado*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Hirschman, Leon (2014). *O espião de Deus*. <http://www.obore.com.br/>. [S.l.], Entrevista realizada por Fernando Morais, Cláudio Kahns, Sérgio Gomes, Adrian Cooper e Uli Bruhn. Acesso em novembro de 2014.
- Jabor, Arnaldo (1970). O verdadeiro artista tem de aguentar firme. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro. nov/dez. 1970, pp. 18-23, Entrevista realizada por Ronald Monteiro.
- Lessa, Rodrigo Oliveira (2015). *Da Passividade À Luta Política: as imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro*. Salvador da Bahia: Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais – PPGCS da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Tese de Doutorado em Ciências Sociais.
- Lopes, Juarez Brandão (2009). *Crise do Brasil arcaico*, Rio de Janeiro: Centro Eldestein.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (2007). *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo.
- Marx, Karl (2008). *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular.
- Mills, Charles Wright (1976). *A nova classe média (white collar)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Procópio, Cândido (1973). *Católicos, protestantes, espíritas*. Petrópolis: Vozes.
- Ramos, Fernão (2008). *Mas afinal...o que é mesmo o documentário?* São Paulo: SENAC.
- Tolentino, Célia (2001). *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP.
- Xavier, Ismail (2001). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS E FILMOGRAFIA

- Carneiro, Mario & Saraceni, Paulo Cesar (1959). *Arraial do Cabo*. Brasil: Titanus. Curta-metragem.
- Coutinho, Eduardo (1984). *Cabra marcado para morrer*. Brasil: S/D. Longa-metragem.
- Hirszman, Leon (1964). *Maioria absoluta*. Brasil: Produções Cinematográficas Meta. Curta-metragem.
- Hirszman, Leon (1990). *ABC da Greve*. Brasil: Álamo, Tecnisom e Stopsom. Longa-metragem.
- Jabor, Arnaldo (1965). *O circo*. Brasil: S/D. Curta-metragem.
- Jabor, Arnaldo (1967). *A opinião pública*. Brasil: S/D. Longa-metragem.
- Mauro, Humberto (1936). *Dia da pátria*. Brasil: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1937). *O Descobrimento do Brasil*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Longa-metragem.
- Mauro, Humberto (1939). *Prevenção da tuberculose pela vacina*. Brasil: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1945). *Brasilianas: chulé-chulé e casinha pequenina*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1948). *Brasilianas: azulão e pinhal*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1954). *Brasilianas: aboio e cantigas*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1955). *Brasilianas: cantos de trabalho*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1955). *Brasilianas: engenhos e usinas*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1955). *Brasilianas: manhã na roça: o carro de bois*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Mauro, Humberto (1956). *Brasilianas: meus oito anos*. Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia. Curta-metragem.
- Noronha, Linduarte (1960). *Aruanda*. Brasil: Noronha e Vieira. Curta-metragem.
- Rocha, Glauber (1968). *Terra em transe*. Brasil: Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda. Longa-metragem.
- Rouch, Jean & Morin, Edgar (1961). *Crônica de um Verão*. França: S/D. Longa-metragem.
- Sarno, Geraldo (1967). *Viramundo*. Brasil: Brasil Verdade. Curta-metragem.
- Truffaut, François (1973). *A noite americana*. França: S/D. Longa-metragem.
- Vertov, Dziga (1929). *Um homem com uma câmera*. União Soviética: S/D. Longa-metragem.

Rodrigo Oliveira Lessa. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano - IF Baiano. Morada: Rua do Rouxinol, 115 - Imbuí, Salvador - BA, 41720-052, Brasil. E-mail: rodrigo.ciso@gmail.com

Receção: 20-02-2018

Aprovação: 09-05-2018

Citação:

Lessa, Rodrigo Oliveira (2018). Da passividade à luta política: a classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro de 1960 a 1980. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 67-88. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a5

INDÚSTRIAS CULTURAIS E CRIATIVAS EM PORTUGAL: UM BALANÇO CRÍTICO DE UMA NOVA 'AGENDA' PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS NO INÍCIO DESTE MILÉNIO

CULTURAL AND CREATIVE INDUSTRIES IN PORTUGAL: A CRITICAL BALANCE OF A NEW PUBLIC POLICIES AGENDA IN THE BEGINNING OF THE MILLENNIUM

LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CREATIVES AU PORTUGAL: UNE EVALUATION CRITIQUE D'UNE NOUVEL «AGENDA» DES POLITIQUES PUBLIQUES AU DEBUT DE CE MILLENAIRE

LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS EN PORTUGAL: UN BALANCE CRÍTICO DE UNA NUEVA 'AGENDA' DE LA POLÍTICA PÚBLICA A PRINCIPIOS DE ESTE MILENIO

Pedro Quintela

Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais, Coimbra, Portugal

Claudino Ferreira

Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais, Coimbra, Portugal

RESUMO: Nas últimas duas décadas, o debate sobre o potencial da 'criatividade' afirmou-se um pouco todo o mundo, e muito em particular na Europa, tendo tido um impacto considerável na definição das políticas públicas, especialmente no campo da cultura. Este artigo analisa, de uma forma abrangente, o processo de emergência e afirmação desta nova 'agenda' em Portugal. Uma atenção especial é dedicada à inserção da 'agenda criativa' nas diretrizes de política públicas, à escala nacional e local, em matérias relacionadas com a cultura e áreas afins. O objetivo é procurar compreender os principais contornos desta nova retórica e o seu impacto na formulação de medidas e de instrumentos de política pública. Além disso, reflete-se sobre os principais impactos e resultados da 'agenda criativa' nos sistemas culturais e económicos do país, identificando alguns dos principais desafios e dilemas atuais da 'agenda criativa' em Portugal.

Palavras-chave: indústrias culturais e criativas, políticas culturais, investimento público, Fundos Estruturais U.E..

ABSTRACT: Over the past two decades the debate on the potential of 'creativity' has established itself all over the world, and particularly in Europe, with a considerable impact on public policies' definition, especially in the field of culture. This article analyses comprehensively the process of emergence and affirmation of this agenda in Portugal. A particular attention is devoted to the inclusion of the 'creative agenda' in national and local policy guidelines for culture and related fields. The aim is to understand the main contours of this new rhetoric, and its impact in the formulation of policy measures and tools. Furthermore, it reflects on the main impacts and results of the 'creative agenda' in the country's cultural and economic systems, identifying also some of the current challenges and dilemmas it raises.

Keywords: cultural and creative industries, cultural policies, public investment, E.U. structural funds.

RÉSUMÉ: Au cours des deux dernières décennies, le débat sur le potentiel de la «créativité» a été ressenti partout dans le monde, et particulièrement en Europe, et a eu un impact considérable sur la définition des politiques publiques, en particulier dans le domaine de la culture. Cet article analyse, d'une manière globale, le processus d'émergence et d'affirmation de ce nouvel «agenda»

au Portugal. Une attention particulière est accordée à l'insertion de «l'agenda créatif» dans les lignes directrices des politiques publiques, aux niveaux national et local, dans les domaines liés à la culture et aux domaines connexes. L'objectif est de comprendre les principaux contours de cette nouvelle rhétorique et son impact sur la formulation de mesures et d'instruments de politique publique. En outre, il réfléchit sur les principaux impacts et résultats de «l'agenda créatif» dans les systèmes culturels et économiques du pays, identifiant certains des défis et dilemmes actuels de «l'agenda créatif» au Portugal.

Mots-clés: industries culturelles et créatives, politiques culturelles, investissement public, fonds structurels U.E..

RESUMEN: En las últimas dos décadas, el debate sobre el potencial de la creatividad se ha afirmado un poco todo el mundo, y muy en particular en Europa, habiendo tenido un impacto considerable en la definición de las políticas públicas, especialmente en el campo de la cultura. En este artículo se analiza, de manera global, el proceso de surgimiento y afirmación de esta nueva 'agenda' en Portugal. Se dedica una atención especial a la inserción de la 'agenda creativa' en las directrices de política pública, a escala nacional y local, en materias relacionadas con la cultura y áreas afines. El objetivo es procurar comprender los principales contornos de esta nueva retórica y su impacto en la formulación de medidas e instrumentos de política pública. Además, se reflexiona sobre los principales impactos y resultados de la 'agenda creativa' en los sistemas culturales y económicos del país, identificándose algunos de los principales retos y dilemas actuales de la 'agenda creativa' en Portugal.

Palabras-clave: industrias culturales y creativas, políticas culturales, inversión pública, fondos Estructurales U.E..

1. A 'Agenda da Criatividade': antecedentes, emergência e expansão

O debate em torno do potencial económico e social das 'indústrias culturais e criativas' e da chamada 'economia criativa' emerge em meados da década de 1990. Embora inicialmente tenha expressão, sobretudo, no Reino Unido e Austrália, este debate rapidamente se estendeu a todo o Norte Global e, mais recentemente, à América Latina e a África (Flew, 2012), alterando alguns dos fundamentos das políticas públicas contemporâneas. Este novo discurso político e os instrumentos de política pública a ele associados refletem, em especial, um estreitar de relações entre cultura, economia e desenvolvimento urbano, que se vinha desenvolvendo desde finais dos anos 70 (Bianchini, 1993; Ferreira, 2010; Markusen & Gadwa, 2010). Historicamente, contribuiu significativamente para esta alteração o clima de crise socioeconómica vivido na Europa durante esse período. Esse clima despoletou a alteração e diversificação dos modelos de financiamento para as artes e a cultura, com um crescente envolvimento do setor privado, com e sem fins lucrativos, e a adoção de novos modelos de gestão de perfil mais empresarial. Além disso, veio a justificar a introdução de novos critérios para o investimento público nestas áreas, crescentemente orientados para os resultados e preocupados com a sua *accountability* (Henriques, 2002; Belfiore, 2002; O'Connor, 2007; Flew, 2012; Hesmondhalgh, 2013).

Neste contexto, afirma-se um novo entendimento acerca da relevância do investimento público em cultura, fundado na ideia de que as artes, a cultura e as indústrias culturais constituem elementos importantes para a revitalização de cidades e regiões deprimidas ou em declínio socioeconómico. Por um lado, contribuiriam para a dinamização económica e o reforço da atratividade e notoriedade dos territórios – aspetos especialmente importantes num contexto de globalização e forte competição interurbana (Bianchini, 1993; Mommas, 2004; Ferreira, 2010; Flew, 2012); por outro lado, ajudariam a reforçar a coesão social, fomentar o multiculturalismo e promover a cidadania (Belfiore, 2002). É precisamente neste quadro que se vai adensar, ao longo dos anos 1990 do século XX, uma nova retórica política em torno do valor económico das artes e da cultura.

Paralelamente, nas últimas décadas assistiu-se a uma profunda reconceptualização da noção de criatividade, que se tornou cada vez mais central nas sociedades ocidentais – num processo historicamente coincidente com o movimento de convergência entre as esferas das artes, cultura e economia (Lash & Urry, 1994).

Nos seus usos mais vinculados aos universos da política, da gestão, da economia e da atividade empresarial, a noção de criatividade tem-se vindo a afastar, progressivamente, quer de uma certa dimensão transcendental e da ideia de criação divina (Pope, 2005), quer do ideal romântico do 'génio' (Williams, 1983;

Gaut, 2010; Banaji et al., 2010), assumindo um carácter mais abrangente e difuso. O termo adquiriu novas conotações, associadas ao ideal de liberdade de escolha, individual e coletiva. Incorporou ainda uma dimensão quotidiana, enunciando uma espécie de competência técnica que todos podem aprender e desenvolver. Nesse processo, ganhou um carácter mais fluido e dinâmico, que se encontra estreitamente ligado às ideias de processo e evolução em termos culturais, históricos e sociais (Pope, 2005).

Em certo sentido, podemos argumentar que o discurso da ‘agenda criativa’ redefiniu a criatividade numa perspetiva mais económica e empresarial, de acordo com os valores e a ordem normativa que Bolstanki e Chiapello (1999) associam à ‘cidade por projetos’ e ao ‘novo espírito de capitalismo’. Do ponto de vista económico e empresarial, a criatividade tem vindo a ser entendida como um tipo de ação que visa produzir ‘ideias apropriadas’ (Amabile, 1997), sendo valorizada na exata medida em que consiga responder, de uma forma eficiente, eficaz e inovadora, aos desafios, crises e instabilidades do capitalismo contemporâneo (Prichard, 2002). E, nesse sentido, a noção vai também designando, mais do que uma qualidade ou uma competência, um género de atividades tipificáveis – ideia que as noções irmãs de ‘trabalho criativo’ e, sobretudo, ‘setor criativo’ vêm de algum modo fixar.

Este entendimento tem sido ainda acompanhado de uma gradual transformação dos modelos de gestão do trabalho no quadro da *Nova Economia*, com crescentes preocupações ao nível do desenvolvimento de ambientes organizacionais que estimulem a criatividade e a inovação. Deste modo, a noção de criatividade tornou-se, crescentemente, num sinónimo de “flexibilidade”, de “inovação” ou de “eficiência” (Pope, 2005), acabando por, nesse processo, perder clareza e objetividade em termos conceptuais (Negus & Pickering, 2000). A ‘Agenda Criativa’ emerge neste contexto complexo de mudança, desafiando a uma nova visão das políticas públicas, que seja capaz de articular estrategicamente as questões da cultura, da economia e do desenvolvimento urbano e territorial. Na Europa, as primeiras abordagens politicamente consistentes surgem no Reino Unido, com a ascensão ao poder do *New Labour* de Tony Blair. Na sequência da criação do *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS) é apresentada, em 1998, uma primeira definição de ‘indústrias criativas’, num exercício pioneiro de delimitação conceptual deste novo setor. Embora este documento inicial tenha suscitado diversas críticas e subseqüentes revisões, foi crucial ao afirmar o peso do setor criativo na economia britânica, tornando-a uma questão política prioritária (O’Connor, 2007; Flew, 2012; Hesmondhalgh, 2013; Hewison, 2014).

Na viragem para o novo milénio, assiste-se à rápida expansão desta nova agenda política a praticamente toda a Europa. Em 2000, foi aprovada a *Estratégia de Lisboa*, que pretendia “tornar a Europa na economia do conhecimento mais competitiva e

dinâmica do mundo”. É neste contexto de grande pressão política e social para identificar novos modelos de desenvolvimento para o ‘velho continente’ que devemos interpretar a crescente atenção que a nova ‘Agenda Criativa’ despertou no seio da União Europeia (U.E.), encarada como um fator crítico de diferenciação no quadro das economias capitalistas contemporâneas. Emerge, assim, um novo discurso europeu em torno das indústrias culturais e criativas, que determina uma profunda mudança das políticas culturais da U.E., crescentemente centradas na dimensão económica associada à atividade artística e cultural (Minichbauer, 2011). Em 2006, é publicado o relatório *The Economy of Culture in Europe*, encomendado pela Comissão Europeia, em que se afirma claramente a importância económica e o potencial de desenvolvimento do setor cultural e criativo. Este documento é decisivo politicamente, tornando o apoio às indústrias culturais e criativas num dos elementos-chave da política europeia para a cultura e desenvolvimento regional²².

Mas foi sobretudo ao nível nacional, regional e local que a ‘Agenda Criativa’ mais se propagou no espaço europeu, desempenhando as políticas europeias um papel importante também neste plano, nomeadamente através da disponibilização de fundos de apoio ao desenvolvimento regional orientados para esta área. Nos últimos quinze anos, são inúmeros os casos de países, cidades e regiões europeias que, de forma muitas vezes acrítica, adotaram a nova retórica da criatividade, apoiando-se num conjunto de metodologias de ‘mapeamento’ e ‘medição’, bem como em expedientes *tool-kits* de intervenção e desenvolvimento do setor cultural e criativo razoavelmente normalizados. Como observa Klaus Kunzmann (2004), este processo de propagação do “vírus da criatividade” contou com o precioso auxílio de inúmeros técnicos, académicos, políticos e agentes económicos que, ansiosos por encontrar fundamentos para o desenvolvimento socioeconómico territorial, acolheram e disseminaram entusiasticamente a nova retórica²³. A noção de ‘cidade criativa’, originalmente proposta por Bianchini e Landry (1995), tornou-se entretanto tremendamente popular, sobretudo graças a Richard Florida e ao seu livro *The Rise of the Creative Class*, publicado em 2002. Embora muito criticadas²⁴, as teses de Florida tiveram um inegável impacto, dentro e fora da academia, influenciando toda

²² Nos últimos anos esta orientação estratégica tem sido sucessivamente reiterada e aprofundada, estando presente em diversos documentos político-programáticos, como o *Green Paper on Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries* (2010), a *European Agenda for Culture & Work Plan for Culture 2011-2014* (2012) e, mais recentemente, o *Programa Europa Criativa 2014-2020*.

²³ A este respeito, cf. igualmente Prince, 2010; O’Connor, 2015; Long & Harding, 2015.

²⁴ As principais críticas apontadas a Florida podem agrupar-se em duas dimensões fundamentais: o carácter ambíguo, impreciso e, de certo modo, mistificado da noção de ‘classe criativa’ (Markusen, 2006; Wilson & Keil, 2008; Comunian, 2009; Comunian et al., 2010; Faggian et al., 2013); e o excessivo carácter neoliberal e ‘formulaico’ do seu modelo de ‘cidade criativa’, que ignora e menospreza os efeitos negativos associados a muitas das estratégias de *place branding* (Peck, 2005; Pratt, 2008; Hahn, 2010; Kagan & Hahn, 2011). No seu mais recente livro, o próprio Richard Florida (2017) revê algumas das suas posições iniciais, reconhecendo a validade de uma parte das críticas.

uma nova geração de políticas públicas locais (Peck, 2005; Hahn, 2010; Banks & O'Connor, 2017).

Na verdade, parece existir neste tipo de processos um efeito de *hype* que, de algum modo, conduz a que os mesmos modelos de política e intervenção pública circulem internacionalmente, sendo frequentemente assumidos de uma forma apressada e acrítica, não tomando suficientemente em consideração as motivações e os contextos específicos a que deveriam responder, com consequências e resultados que, inevitavelmente, acabam por ser bastante distintos, e por vezes contraditórios, com as expectativas inicialmente geradas (Mommias, 2004). De forma sugestiva, Andy Pratt (2009) designa este tipo de processos de “políticas Xerox”, alertando para a necessidade imperativa de uma clarificação dos objetos das políticas, bem como dos objetivos e dos contextos em que estas operam (De Beukelaer & O'Connor, 2017).

2. Políticas culturais em Portugal: um enquadramento

Em Portugal, o debate em torno da ‘Agenda Criativa’ ganha impacto sobretudo a partir de meados dos anos 2000, nomeadamente através de um conjunto de novas orientações das políticas públicas de âmbito nacional e local (Silva *et al.*, 2013, 2015). Trata-se, portanto, de uma mudança recente, que deve ser enquadrada num processo de desenvolvimento de políticas culturais que, também ele, relativamente recente. Foi somente no contexto democrático pós-1974 que em Portugal se iniciou um trajeto de gradual convergência com as tendências das políticas culturais que se vinham desenhando no resto da Europa ocidental há já algum tempo. Atualmente, podemos dizer, como Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (2001: 416), que o país se encontra em pleno “ciclo de modernização do país e das cidades pela cultura”. Simbolicamente, este ciclo inicia-se com a criação do Ministério da Cultura, em 1995, tendo-se procurado desde então, e em ritmo acelerado, aproximar o país dos padrões económicos, educativos e culturais dos restantes estados-membros da U.E. Nas últimas duas décadas, as artes e a cultura afirmaram-se como um domínio privilegiado de intervenção pública, estando hoje relativamente consensualizados um conjunto de grandes objetivos e instrumentos de política cultural, que incluem a preservação e valorização do património; o apoio à criação e produção artística e à difusão e internacionalização da cultura portuguesa; o reforço do acesso à cultura através da ‘democratização’ e descentralização cultural; a qualificação dos criadores e profissionais das artes e cultura (Silva, 2004: 16). Este consenso político alargado em torno da cultura refletiu-se ainda num incremento do investimento público, especialmente ao nível dos municípios que, desde meados dos anos 1990, adquiriram um crescente protagonismo enquanto agentes indutores e promotores de cultura (Santos, 1998; Neves, 2000; Silva, 2007; Silva *et al.*, 2013, 2015; Garcia, 2014).

Por outro lado, nas últimas três décadas ganhou relevância em Portugal uma visão da cultura enquanto ‘alavanca’ de desenvolvimento territorial e socioeconómico, assumindo as cidades um papel decisivo a este nível. Desde meados dos anos 1980 que o património foi encarado enquanto um recurso valioso, não só em termos culturais, mas também económicos, com um número crescente de cidades portuguesas a delinearem estratégias de “patrimonialização” e de “turisificação” dos seus centros históricos (Henriques, 1996; Fortuna, 1997; Peixoto, 2003, 2006). Simultaneamente, vão-se multiplicando, sobretudo a partir da década de 1990, programas e linhas de apoio público à intervenção urbana (reabilitação urbana, modernização do tecido comercial nos centros das cidades, requalificação de frentes de rio e mar) que contribuíram decisivamente para renovar as práticas de planeamento e gestão urbanas, através de uma ampla difusão dos novos paradigmas da competitividade e do *marketing* urbano e territorial (Ferreira, C., 2005, 2010; Ferreira, V. M., 2004; Peixoto, 2000). Frequentemente, as atividades artísticas e culturais desempenham um papel decisivo nestes processos. Surgem ainda as primeiras iniciativas de apoio à estruturação e desenvolvimento de ‘bairros culturais’, com destaque para o caso emblemático e pioneiro da zona do Bairro Alto - Chiado, em Lisboa (Costa, 2000, 2007a). Finalmente, dá-se um notório aumento do número de eventos e iniciativas lúdicas e culturais, algumas delas marcadas por uma forte mediatização e visando projetar externamente uma imagem renovada do país e das suas cidades – como é o caso das Capitais Europeias da Cultura (Ferreira, 2005, 2010). É neste contexto de alinhamento do país com os padrões económicos, educativos e culturais da U.E. que, na nossa perspetiva, devemos interpretar a emergência e afirmação em Portugal de uma nova linguagem e uma nova retórica política e técnica associadas à ‘criatividade’ – cidades criativas, territórios criativos, indústrias criativas, economia criativa, setor criativo. Nos últimos anos, esta retórica adquiriu não só uma crescente visibilidade na esfera técnico-científica, como tem vindo a assumir centralidade na agenda das políticas de desenvolvimento urbano, económico e sociocultural.

3. Emergência e disseminação da ‘Agenda Criativa’ em Portugal

O debate em torno das indústrias criativas e do seu potencial de desenvolvimento económico surge em Portugal em meados da década de 2000, num momento em que, como vimos, o tema ganha relevo político ao nível da U.E. e dos seus estados-membros. Para lá do forte impacto das ideias de Florida (2002), de Landry (2000) e de alguns outros peritos internacionais, foi também crucial a publicação de uma série de relatórios que coincidiam em diagnosticar o elevado ‘potencial criativo’ existente na Europa, reforçando a relevância do desenvolvimento de uma agenda política europeia orientada para o fomento do chamado Setor Cultural e Criativo (SCC) (Cliché *et al.*, 2002; Florida & Tinagli, 2004; KEA European Affairs, 2006). Este ambiente de intenso debate e reflexão em torno desta problemática acabou por ser

determinante em Portugal, influenciando a preparação do programa de aplicação de fundos estruturais europeus de 2007-2013 – o Quadro de Referência Estratégica Nacional (QREN) –, que foi decisivo na concretização da nova ‘Agenda da Criatividade’.

É durante a fase de preparação do QREN, no período 2005-06, que surgem as primeiras reflexões técnico-políticas sobre indústrias criativas. O primeiro relatório que se debruça sobre a temática é o *Documento de Trabalho, n.º 8*, elaborado no âmbito do *Plano Tecnológico*, que apresenta uma visão fortemente ancorada nas perspetivas teóricas de Florida e na experiência inglesa, recomendando firmemente uma aposta estratégica nacional no fomento das indústrias criativas e na promoção das cidades criativas (Unidade de Coordenação do Plano Tecnológico, 2005).

Noutros dois relatórios, orientados mais especificamente para o domínio da cultura, também encontramos referências explícitas ao carácter estratégico das indústrias culturais e criativas. *Contribuições para a formulação de políticas públicas no horizonte 2013 relativas ao tema Cultura, Identidades e Património* (Santos, 2005) identifica as indústrias culturais e criativas como um dos vetores estratégicos para o reforço da competitividade da cultura, estabelecendo um conjunto de metas ambiciosas em termos de crescimento do emprego no setor e de contributo para o PIB nacional (Santos, 2005: 137). O *Plano de Intervenção Estrutural do Sector Cultural no Horizonte 2007-2013* (Costa & Babo, 2006) dedica igualmente grande atenção às indústrias culturais e criativas, identificando um conjunto de territórios e de atividades emergentes em Portugal (“bairros” e “quarteirões culturais”) e propondo orientações de política pública tendentes à “criação de um ambiente propício à emergência de novas atividades culturais e de um tecido industrial mais denso no sector criativo” (Costa & Babo, 2006: 51). Finalmente, e numa perspetiva marcadamente regional, o relatório *Norte 2015 – Competitividade e Inovação. Uma Visão Estratégica* (CCDRN, 2006), identifica a oportunidade de desenvolver, durante o período de aplicação dos fundos estruturais, um *cluster* de indústrias criativas no Norte de Portugal (Costa & Babo, 2006: 59).

Embora com perspetivas e níveis de aprofundamento distintos, estes quatro documentos confirmam o interesse e a relevância que o tema da “criatividade” começava a despertar em Portugal, num período particularmente propício ao reequacionamento das grandes linhas de orientação estratégica em matéria de políticas públicas. São documentos elaborados e/ou informados pelos pareceres de especialistas (académicos e consultores) independentes dos organismos que os publicam (Guerra, 2013). Possivelmente por isso, a sua leitura torna clara a nítida influência de literatura técnico-científica especializada de diferentes domínios disciplinares – nuns casos a sociologia e a economia da cultura, noutros o planeamento estratégico e os estudos de desenvolvimento regional e urbano –, que auxilia decisivamente os autores na fundamentação teórico-conceitual sobre a

relevância e atualidade do tema. Simultaneamente, estes documentos denotam uma abordagem pouco enraizada em experiências já concretizadas no terreno. Muitas das propostas e orientações formuladas têm um carácter relativamente genérico, sendo por vezes complementadas pela apresentação de experiências internacionais tomadas como modelos de 'boas-práticas'. Trata-se de um quadro que encontra, de resto, vários paralelos com outros contextos internacionais, nos quais também consultores, académicos e outros peritos em cultura e indústrias culturais e criativas têm desempenhado um papel-chave enquanto 'intermediários culturais', contribuindo decisivamente para a disseminação destes novos modelos de intervenção cultural e de desenvolvimento urbano e regional baseadas na criatividade (Prince, 2010; O'Connor, 2015; Long & Harding, 2015). Além de divulgarem um determinado tipo de discurso sobre uma nova geração de políticas culturais baseadas na 'criatividade', estes 'intermediários culturais' assumem um papel crucial na vulgarização de metodologias que, na prática, se tornam no modo convencional e mais ou menos padronizado de conceber e executar a intervenção pública nestes domínios.

Enquanto documentos de referência que apoiam a definição de diretrizes para a gestão do QREN 2007-2013, estes relatórios evidenciam claramente uma mudança de foco estratégico em matéria de políticas públicas, num momento em que a temática da criatividade adquiria uma grande centralidade política em diversos *fora* internacionais. Efetivamente subjaz a todos estes relatórios uma ideia de "atualização" ou mesmo de 'modernização' das políticas públicas em Portugal, através de uma aposta estratégica nas 'indústrias criativas' e nas 'cidades criativas'.

4. A implementação da 'Agenda Criativa' em Portugal

Em termos programáticos, a afirmação clara de uma orientação de política nacional para a promoção das indústrias criativas dá-se apenas em 2009, com a sua inscrição no *Programa do XVIII Governo Português*, liderado pelo socialista José Sócrates. Essa orientação seria renovada pelo executivo seguinte, que, apesar de ter uma orientação política diferente, sob liderança do social-democrata Pedro Passos Coelho, também reconhece, no seu programa de governo, "o valor económico do sector criativo e cultural", entendendo-o como um domínio "transversal a várias áreas da governação, (...) fundamental para aumentar a autossustentabilidade do sector cultural, assegurar a difusão e defesa dos Direitos de Autor e gerar emprego qualificado, concorrendo ainda para a revitalização urbana." (Governo de Portugal, 2011: 129). Também o mais recente governo socialista, empossado em 2015 e liderado por António Costa, declarou o compromisso de "promover um plano para as indústrias culturais e criativas que integre os diversos setores envolvidos, para a consolidação de uma estratégia clara de formação, acesso a financiamento, internacionalização e proteção da propriedade intelectual adequada ao potencial económico da criatividade" (Governo de Portugal, 2015: 203).

O reconhecimento público da importância estratégica das indústrias criativas em Portugal evidencia um amplo consenso político em seu torno. A inscrição desta questão na agenda política nacional reforça simbolicamente várias medidas e iniciativas ligadas ao desenvolvimento da 'economia criativa' que já estavam em curso desde o início do QREN 2007-2013.

Em 2010, é publicado o estudo *O Sector Cultural e Criativo em Portugal*, encomendado pelo Ministério da Cultura, que, ainda hoje, constitui o principal referencial estratégico nacional para o desenvolvimento das indústrias criativas (Mateus, 2010). Este estudo procura demonstrar o forte dinamismo económico do SCC em Portugal, evidenciando a sua capacidade de criação de emprego e de reforço da competitividade nacional, nomeadamente através da qualificação das cidades. Assumindo uma perspetiva essencialmente macroeconómica, o relatório apresenta dados muito auspiciosos sobre o valor económico do SCC nacional, apontando-o como responsável, em 2006, por 2,6% do emprego e por 2,8% da riqueza criada no país. Apresenta ainda um leque variado de recomendações e sugestões que visam o desenvolvimento do SCC, reforçando a sua competitividade a diferentes níveis.

Apesar do ímpeto inicial decorrente da divulgação deste estudo, e de todo o eco mediático a ele associado, a verdade é que a iniciativa se revelou muito pouco consequente em termos de uma efetiva concretização da visão e das orientações estratégicas para o desenvolvimento das indústrias criativas em Portugal, nomeadamente do ponto de vista de medidas de política cultural especificamente orientados para esta área de atuação. Com efeito, o investimento público do Estado central em cultura, que sofreu profundas reduções nos últimos anos, continua a restringir-se, no essencial, às áreas de investimento tradicional: património, museus e apoio às artes (André & Vale, 2014; Vitorino, 2014; Garcia, 2014)²⁵. Por outro lado, as prioridades de investimento público refletem-se ainda no modo como está estruturada a orgânica do Ministério da Cultura. Apesar da centralidade programática atribuída à 'agenda criativa', não foi nunca criada qualquer estrutura especificamente vocacionada para lidar com a questão específica das indústrias culturais e criativas. De igual modo, e apesar da reiterada ambição de alcançar uma maior transversalização das políticas públicas, nomeadamente articulando as questões da cultura e economia, constata-se que, na prática, a sua concretização tem sido bastante débil, sendo raros e, em geral, inconsequentes, os exercícios consistentes de diálogo intersectorial. Pode-se, assim, concluir que o défice de

²⁵ Apesar de algumas iniciativas do Ministério/Secretaria de Estado da Cultura que, pontualmente, apoia projetos, empresas ou profissionais ligados às indústrias criativas. Tem-no feito, nomeadamente, através da Direção Geral das Artes que, marginal e pontualmente, apoia projetos em áreas como o design, arquitetura e urbanismo ou a gestão, indústrias criativas e *marketing*, tanto através do programa de estágios profissionais internacionais *INOV-Art*, entretanto interrompido, como da atribuição de apoios às artes e à internacionalização.

especialização e de foco estratégico, bem como a reduzida capacidade de investimento público nesta área, não têm contribuído para consolidar as orientações programáticas definidas, acabando por, de algum modo, esvaziar o discurso da tutela estatal sobre a prioridade a dar às indústrias culturais e criativas.

Mas se a 'Agenda Criativa' tem sido assumida pelo Estado central de forma relativamente tímida e pouco estruturada, já ao nível local e regional verifica-se uma situação diversa, que está patente nas diversas iniciativas de reflexão e intervenção pública relacionadas com o desenvolvimento do SCC em Portugal. Esta é uma tendência identificada pela literatura internacional, sendo recorrentemente apontado o papel de liderança que as cidades e as regiões têm assumido neste tipo de processos. Também em Portugal vários municípios adotaram o *label* de 'cidades criativas', frequentemente associando-o a estratégias de *marketing* urbano que buscam a diferenciação e o reforço da capacidade de competição com outros territórios num contexto de globalização (Babo, 2012). Mas, simultaneamente, esta nova retórica em torno da 'cidade criativa' apoiou e legitimou um apelo generalizado para a captação de 'empresas criativas' e de 'negócios criativos', acompanhado pela realização de uma série de investimentos e programas de intervenção urbana que efetivamente moldaram e materializaram uma 'Agenda Criativa' em Portugal.

O protagonismo das cidades e regiões decorre ainda do modo como estão estruturados os fundos europeus de apoio ao desenvolvimento regional e local. Não existindo um programa específico para a área da cultura, durante o QREN 2007-2013 os apoios ao desenvolvimento do SCC acabaram por distribuir-se pelos eixos temáticos dos Programas Operacionais (P.O.) Regionais e Específicos ligados quer à economia, à competitividade e inovação e à valorização dos recursos locais, quer, sobretudo, à política de cidades e à valorização e desenvolvimento urbano (Ferreira *et al.*, 2016). É justamente neste sentido que os autores do estudo *Fundos Estruturais e Cultura no período 2000-2020* concluem que "...a grande maioria dos projetos (82,6%) de âmbito cultural não se integra nas tipologias específicas do sector cultural – 'Rede de Equipamentos Culturais', 'Valorização e Animação do Património Cultural'. A 'Política de Cidades/ Regeneração Urbana' é a tipologia de operações onde se enquadra a maior parcela de projetos e de investimento, respetivamente 13,3% e 13,8%." (André & Vale, 2014: 89). Como notam Ferreira *et al.* (2016), a filosofia programática e o desenho operacional do QREN 2007-2013, ao mesmo tempo que criaram novas oportunidades, ambivalentes, de financiamento para as atividades culturais, permitindo a sua entrada em eixos programáticos não especificamente culturais, concorreu decisivamente para a diluição da autonomia da cultura, reconcebida na categoria mais ampla de SCC e, como tal, submetida ao desígnio político de atuar como instrumento ao serviço da valorização e desenvolvimento económico dos territórios e das cidades.

Neste contexto, as regiões Norte e Lisboa e Vale do Tejo destacaram-se claramente, uma vez que, em ambos os casos, o desenvolvimento do SCC foi identificado como prioridade para a estratégia de desenvolvimento regional. Na senda do documento estratégico Norte 2015, a região Norte promoveu em 2007 a realização do *Estudo Macroeconómico para o desenvolvimento de um 'cluster' de Indústrias Criativas na Região Norte* (Fundação de Serralves, 2008). Este trabalho, pioneiro no contexto português, envolveu a participação direta de empresas de consultoria internacionais com forte notoriedade (como a Tom Fleming Creative Consultancy e a Comedia de Charles Landry), conjuntamente com empresas de consultoria nacionais, e mobilizou um leque diversificado de instituições, públicas e privadas, de âmbito regional. Vários municípios do Norte procuraram beneficiar dos apoios criados pelo P.O. Regional, que foi, de resto, aquele que mais investiu em cultura, com 30% dos projetos e 28% do investimento na área da cultura, e aquele que, a par do P.O. Regional do Algarve, maior relevância atribuiu a projetos relacionados com o fomento das indústrias criativas (André & Vale, 2014: 89). Em outubro de 2008, foi criada a ADDICT - Agência para o Desenvolvimento das Indústrias Criativas, com o objetivo de contribuir para a disseminação de conhecimento e informação, bem como promover o setor, nomeadamente através da realização de eventos promocionais e fomento do *networking* entre empresas e profissionais, nacionais e internacionais (Guerra, 2013).

Na região de Lisboa e Vale do Tejo foram igualmente promovidos estudos de mapeamento do SCC e delineadas estratégias para o desenvolvimento das indústrias criativas, pensadas à escala urbana, metropolitana e regional (Carvalho & Corvelo, 2013; Costa 2009, 2017; André & Vale, 2012), abrangendo não só a capital do país, mas também cidades próximas, como Cascais (Costa, 2007b) e Óbidos (INTELI, 2011). Como seria exetável, todos estes diferentes estudos confirmam a existência de um enorme potencial para o desenvolvimento do SCC nos territórios em análise e, em geral, demonstram uma grande confiança e entusiasmo na sua capacidade para competir internacionalmente. Através da produção de um conjunto de evidências técnico-científicas, estes diversos relatórios foram ainda decisivos para sustentar politicamente o apoio público a variados projetos e iniciativas na região de Lisboa e Vale do Tejo.

No resto do país, longe da influência direta das duas principais cidades, Lisboa e Porto, a produção de evidências e de estudos de consultoria técnico-científica especializada para legitimar a tomada de decisão pública foi escassa. Verificou-se, contudo, que um pouco por todo o país as autoridades e os *stakeholders* locais beneficiaram da rápida difusão desta nova retórica política em torno da 'agenda criativa', assumindo-a como uma inspiração para o lançamento de um conjunto amplo e heterogéneo de iniciativas e programas de desenvolvimento e regeneração urbanos, preferencialmente orientados para a promoção da atratividade turística

dos territórios: requalificação turisticante de centros históricos e lugares monumentais, apoio ao desenvolvimento de pequenas iniciativas de empreendedorismo baseado em ativos patrimoniais e à criação e/ou ao financiamento de ‘incubadoras’ de negócios e empresas culturais e criativas, investimento em infraestruturas, festivais e eventos culturais (Ferreira & Gomes, 2011).

Efetivamente, o discurso e os ideais da ‘Agenda Criativa’ espalharam-se amplamente e rapidamente em Portugal. Desde 2007, assistiu-se a um *boom* de conferências, seminários e iniciativas em torno de temas relacionados com as ‘cidades criativas’, o ‘setor cultural e criativo’, a ‘economia criativa’ ou o ‘empreendedorismo criativo’ – alguns dos quais motivaram a presença em Portugal de alguns dos mais reputados consultores internacionais, como Richard Florida ou Charles Landry. Fátima São Simão nota que esta multiplicação de eventos em torno da ‘agenda criativa’, geralmente de cariz bastante tecnocrático, despoletou um efeito de saturação e um progressivo questionamento desta nova retórica política, que culminou num crescente afastamento de muitos profissionais ligados às artes e à cultura: “Buzz, buzz, buzz. Todos são designados de “criativos”. Tudo o que tu precisas é de buzz! (...) Este “ruído criativo” poderia muito bem explicar porque é que não existe um sentido de “setor” entre os profissionais criativos.” (Simão, 2013: 7). Em resultado deste vasto e diversificado conjunto de estudos e ações de difusão da ‘Agenda Criativa’, bem como das oportunidades de acesso a financiamento que foram sendo disponibilizadas pelo QREN 2007-2013, assistiu-se a uma proliferação de equipamentos, projetos, eventos e outras iniciativas que, de forma mais ou menos declarada, pretendiam estimular o desenvolvimento do tecido cultural e criativo local. De entre os vários projetos apoiados por fundos públicos, destaca-se a novidade que constituiu a criação de novos espaços de trabalho orientados para as indústrias culturais e criativas, como as “incubadoras”, as *start-ups*, os *fab lab*, e os espaços de *coworking*. À semelhança de muitas outras cidades europeias e norte-americanas (De Peuter *et al.*, 2017; Tom Fleming Creative Consultancy, 2015; Gandini, 2015; Merkel, 2015; Spinuzzi, 2012), também nos últimos anos surgiram em Portugal vários espaços deste tipo, frequentemente criados e geridos por entidades públicas²⁶. De um modo geral, a filosofia destes projetos assenta no estabelecimento de redes de parceria alargadas, frequentemente envolvendo centros tecnológicos, instituições de ensino superior e indústrias locais (por exemplo, têxtil ou mobiliário), procurando assim atrair e ‘incubar’ talento e criatividade.

²⁶ São exemplos a *Rede de Incubadoras de Lisboa*, dinamizada pela Câmara Municipal de Lisboa, em conjunto com uma rede de instituições públicas e privadas; o *PINC – Pólo de Indústrias Criativas da UPTEC*, ligada à Universidade do Porto; a *Fábrica da Oliva*, gerida pela Câmara Municipal de São João da Madeira; a *Fábrica de Santo Thyrsó*, “quarteirão cultural” dirigido pela Câmara Municipal de Santo Tirso.

Este *boom* de projetos e de iniciativas públicas deve ser interpretado à luz do contexto de crise e austeridade que se começou a sentir em Portugal, de uma forma particularmente aguda, a partir de 2010-2011. A área da cultura foi especialmente afetada por sucessivos cortes orçamentais introduzidos durante este período na administração pública, sobretudo a nível central, mas também nas autarquias locais (Garcia, 2014). Neste contexto, a extinção do Ministério da Cultura, em 2011, marca simbolicamente um momento de rutura com o investimento público feito neste setor desde meados da década de 1990²⁷.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo que se assistia a um sério desinvestimento público no apoio às artes e à cultura – atividades reconhecidas como cruciais para o desenvolvimento de um “ecossistema criativo” –, verificava-se a criação de várias novas infraestruturas ligadas à incubação de atividades criativas, sendo frequente estes projetos incluírem nos seus programas a construção de novos auditórios, galerias, museus e estúdios, numa duplicação de recursos questionável sob diferentes pontos de vista (Simão, 2013: 8). A ascensão da ‘Agenda Criativa’ em Portugal parece constituir, assim, uma espécie de reverso da medalha dos severos cortes orçamentais a que o setor cultural e artístico tem estado sujeito nos últimos anos, permitindo justificar politicamente o investimento público em infraestruturas, eventos e outro tipo de atividades ‘criativas’ em função da sua alegada capacidade para estimular e reforçar o desenvolvimento e a competitividade económica das cidades e das regiões.

5. Reflexões finais: desafios e dilemas da ‘Agenda Criativa’ em Portugal

Tendo decorrido menos de uma década desde a implementação das primeiras iniciativas e projetos públicos especificamente orientados para a promoção e desenvolvimento de um setor criativo em Portugal – e sendo este um período marcado por uma forte incerteza e instabilidade do ponto de vista político, económico e social –, é certamente arriscado avançar com um balanço assertivo dos resultados alcançados. Importa notar que estes são processos lentos e complexos, dos quais não se podem nem devem esperar resultados imediatos. Ainda assim, arriscamo-nos a identificar alguns desafios e dilemas que se parecem hoje colocar à prossecução da ‘agenda criativa’ em Portugal, que sintetizamos em quatro pontos-chave.

1. A emergência em Portugal do debate em torno do potencial económico das indústrias criativas insere-se, como procurámos demonstrar, num contexto caracterizado por uma certa euforia internacional em torno desta temática que, inevitavelmente, acabou por também contagiar o país com o “vírus da criatividade”

²⁷ Criado em 1995, o Ministério da Cultura acabaria por ser extinto entre 2011 e 2015, tendo retornado à condição de Secretaria de Estado da Cultura. Em 2015, o novo governo socialista repôs o Ministério da Cultura.

(Kunzmann, 2004). Contudo, podemos hoje questionar o grau de amadurecimento da reflexão que fundamentou as opções de política pública. A adoção apressada, e com frequência acrítica, de modelos conceptuais de definição do setor criativo e de estratégias de ação a seguir, importados de outros contextos (nomeadamente do Reino Unido), tem-se revelado um aspeto problemático, não só em Portugal, como em vários outros países (Pratt, 2009; De Beukelaer & O'Connor, 2016).

Em Portugal, a influência da literatura técnico-científica internacional assumiu, desde o início, grande relevância no processo de emergência e afirmação da 'agenda criativa'. Por exemplo, o *Estudo Macroeconómico para o desenvolvimento de um "cluster" de Indústrias Criativas na Região Norte* (Serralves, 2008) adotou, de forma pouco justificada, o modelo britânico do DCMS (1998), opção que veio igualmente a repercutir-se no modo como foi desenhado o plano de ação para implementar esta estratégia regional, que assentou na realização de eventos de *networking* e na criação de espaços de incubação de "negócios criativos", frequentemente pouco suportados por uma avaliação prévia das suas condições de sustentabilidade económica a médio/longo prazo. Também noutros pontos do país se assistiu a uma proliferação de estudos, iniciativas e eventos, num processo de mimetização de modelos e paradigmas genéricos e globalizados de 'cidades criativas', sem grandes preocupações de adequação aos contextos concretos de intervenção (Ferreira, 2010, 2012).

A importação acrítica de instrumentos de política pública difundidos internacionalmente como boas práticas a replicar, independentemente dos contextos em questão, remete-nos para a hegemonia de um certo modelo de indústrias culturais e criativas no contexto europeu, que evidencia um excessivo enfoque nas experiências do Norte da Europa e na importância do que Luciana Lazzeretti (2013) designa de *'technology-driven' way*. Investigação recentemente realizada em países do Centro e Sul da Europa tem revelado que outros tipos de abordagens parecem ser mais apropriados a estes contextos – nomeadamente abordagens mais *'heritage-driven' way*. É, por isso, necessário que em cada contexto se reflita, avalie e identifique cuidadosamente as especificidades locais, relacionando-as com a história, os recursos e as dinâmicas situadas, como sugere Lazzeretti (2013).

Num outro sentido, e também apelando a estratégias de intervenção mais enraizadas localmente, Nancy Duxbury (2007; Duxbury *et al.*, 2012) e Julia Hahn (2010; Kagan & Hahn, 2011) defendem uma visão alternativa de 'cidade criativa', que seja capaz valorizar, estimular e promover a atividade cultural e a participação das comunidades locais, adotando, assim, uma visão mais multidimensional do conceito. Seguramente existe um amplo trabalho a realizar em Portugal para reforçar a capacidade de reflexão crítica, partindo dos contextos e das realidades

locais e repensando a ‘agenda criativa’ de uma forma menos normalizada e mais aberta a outros padrões de desenvolvimento.

2. Estão igualmente por avaliar os resultados do investimento público feito, ao longo dos últimos anos, na promoção e fomento das indústrias criativas em Portugal. Recorrendo à expressão de Fátima São Simão (2013), será que depois de tanto *buzz* em torno das indústrias criativas foi possível gerar suficiente *bizz* que justifique o avultado investimento público feito em estudos, eventos e infraestruturas? Qual foi o seu contributo em termos de geração de emprego e da geração de negócios? Um dos desafios mais prementes é a análise crítica dos investimentos públicos realizados nos últimos anos, avaliando os seus resultados e impactos – o que tem estado estranhamente ausente das preocupações de decisores e promotores. Trata-se de uma questão particularmente crítica no que concerne aos investimentos de natureza infraestrutural, na medida em que a gestão destes equipamentos é exigente num horizonte de médio/longo prazo. Por isso mesmo, é de admitir que, nalguns casos, possa ser necessário equacionar novos sentidos para alguns dos novos espaços, encontrando novos tomadores para esses projetos e/ou reorganizando os recursos humanos existentes nos organismos públicos responsáveis, de forma a dotá-los das competências e dos recursos necessários para responderem aos desafios da atividade económica ‘criativa’, para os quais muitas estruturas técnicas municipais não estavam, nem estão ainda, preparadas.

Por outro lado, os novos equipamentos e infraestruturas devem ambicionar uma maior articulação com os agentes e infraestruturas culturais e artísticas já existentes nos territórios – até porque, nalguns casos, estas novas infraestruturas vieram *de facto* duplicar espaços culturais já existentes. A reconstrução das relações de cooperação entre artistas, agentes culturais e profissionais e empreendedores ligados às indústrias criativas é, neste plano, premente, de modo a ultrapassar o fosso de desinteresse e desconfiança de muitos agentes culturais e criativos relativamente à ‘Agenda Criativa’, conforme assinala Simão (2013).

3. Embora as qualificações dos artistas e profissionais da cultura em Portugal tenham sofrido um notório incremento nos últimos anos (Gomes & Martinho, 2009), importa reconhecer que ainda persistem fragilidades e desafios ao nível do ensino e formação, incluindo os que remetem para as competências de gestão e negócios. Exige-se aqui uma articulação mais extensa, regular e profícua entre as tutelas estatais da cultura, do ensino e formação e do emprego (Fortuna, 2014) – elementos decisivos para o sucesso de qualquer estratégia de fomento do “empreendedorismo criativo”.

Por outro lado, é fundamental ultrapassar a orientação rígida e normativa, baseada em modelos ideal-típicos de empreendedorismo, que tem prevalecido,

introduzindo nas agendas políticas e técnicas uma maior complexidade na abordagem do empreendedorismo em áreas culturais e criativas. O SCC incorpora uma grande pluralidade e diversidade de modelos e situações profissionais – dos *freelancers*, aos pequenos, médias e grandes empresários, passando por um conjunto de novas formas organização dos trabalhadores que, num contexto de crise e desemprego, cada vez mais incluem o regresso aos “velhos” modelos cooperativos e às “empresas sociais” (Oakley, 2013; Campbell, 2015; McRobbie, 2016; McRobbie *et al.*, 2016; Sandoval, 2016). Acompanhando as tendências internacionais, também em Portugal têm vindo a emergir experiências que apontam alternativas ao modelo de “empreendedorismo criativo” vigente, embora evidenciem igualmente debilidades e dificuldades (Quintela, 2016; Quintela & Borges, 2015). É, portanto, crucial distanciar a análise e interpretação sociológica das formas de organização do trabalho dentro do SCC das visões estereotipadas, normativas e programáticas prevalecentes sobre a ‘agenda criativa’. Esta constitui, na verdade, uma condição essencial para uma melhor e mais empiricamente sustentada compreensão do modo como os agentes culturais e criativos constroem hoje os seus trajetos profissionais, num setor marcado por níveis elevados de incerteza e de precariedade (Martinho, 2008; Gomes & Martinho, 2009; Quintela, 2017).

4. Um último aspeto prende-se com a ambiguidade e o cariz vincadamente instrumental do discurso que encontramos nalguns dos mais recentes documentos de estratégia e orientação política para o SCC em Portugal. O contexto de crise e a necessidade de encontrar rapidamente respostas e saídas para a economia nacional parecem estar a contribuir para uma clara expansão dos limites do SCC, que tende a abranger cada vez mais setores da economia.²⁸

Há já alguns anos que autores como Kate Oakley (2009), Andy Pratt & Paul Jeffcutt (2009) alertam para riscos associados a esta noção alargada de ‘economia criativa’ que, gradualmente, tem vindo a substituir a de ‘indústrias criativas’. À medida que a noção de criatividade se torna mais abrangente, associando confusamente artes, cultura e indústrias criativas, a discussão tende a descentrar-se da relevância económica das artes e da cultura, passando a interessar-se por aspetos mais genericamente relacionados com as políticas públicas para a competitividade e a inovação económica. É justamente neste processo, em que a ideia de criatividade é redefinida segundo as conceções da gestão empresarial – tornando-se, na prática, num sinónimo de inovação –, que as artes e a cultura perdem inevitavelmente relevância política.

²⁸ Esta ideia está muito claramente apontada, por exemplo, num estudo recentemente publicado, intitulado *A Cultura e a Criatividade na Internacionalização da Economia Portuguesa*, em que se defende que “todas as indústrias serão culturais e criativas ou simplesmente não persistirão” (Mateus, 2013: 11).

O risco desta retórica em torno da ‘economia criativa’ é o de poder vir a conduzir a um afunilamento crescente das políticas públicas de apoio às artes e à cultura, uma vez que apenas assumem relevância as atividades culturais e criativas que contribuam, de forma direta, para a geração de riqueza económica, seja através de receitas próprias, seja através de *inputs* relevantes para outros setores. Embora não questionando, em absoluto, a legitimidade de uma abordagem económica e instrumental da cultura, é “essencial distinguir aquilo que é efetivamente distinto (...): por um lado, a salvaguarda do valor não instrumental e não económico da cultura, que é também fundamental; por outro, a melhor compreensão e o equacionamento mais equilibrado e eficaz das condições em que as competências, os recursos e as atividades artísticas podem contribuir para os projetos de revitalização económica, cultural, social e simbólica das comunidades e dos territórios urbanos.” (Ferreira, 2012: 57).

Num quadro em que, como vimos, o investimento público em cultura tem vindo a sofrer sucessivos cortes, em Portugal como na Europa, revela-se fundamental reafirmar politicamente a importância da cultura, equacionando, neste contexto, outro tipo de fundamentos que possam fomentar o debate e a discussão para uma redefinição da ‘agenda criativa’, tendo por base padrões de desenvolvimento que não sejam nem estritamente económicos, nem baseados em argumentos instrumentais. A participação dos cientistas sociais neste debate é essencial, na medida em que poderão contribuir para um questionamento crítico de algumas das bases de fundamentação (predominantemente macroeconómicas) que têm norteado o debate contemporâneo em torno desta ‘agenda’.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- André, Isabel & Vale, Mário (2012). *Criatividade Urbana na Região de Lisboa – Relatório Final*. Lisboa: CCDRLVT/IGOT-IUL/CEG.
- André, Isabel & Vale, Mário (coords.) (2014). *Fundos estruturais e cultura no período 2000-2020*. Lisboa: GEPAC/SEC.
- Amabile, Teresa M. (1997). Motivating Creativity in Organizations: On Doing what you love and loving what you do. *California Management Review*, 40(1), pp. 39-58.
- Babo, Elisa Pérez (2012). “Cidades criativas”: branding ou estratégias políticas? Que desafios para as políticas urbanas no contexto do Eixo Atlântico. In António Manuel Figueiredo, Jose Manuel Peña Penabad & Enrique José Varela Álvarez (coords.), *Retos de la acción de gobierno para las ciudades del siglo XXI/Desafios da governação das cidades do século XXI*. (pp. 135-180). Porto/Vigo: Eixo Atlântico do Noroeste Peninsular.
- Banaji, Shakuntala, Burn, Andrew & Buckingham, David (2010). *The rhetorics of creativity: a literature review*. Londres: Creativity, Culture & Education.
- Banks, Mark & O’Connor, Justin (2017). Inside the whale (and how to get out of there): Moving on from two decades of creative industries research. *European Journal of Cultural Studies*, 20(6), pp. 637-654.
- Belfiore, Eleonora (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), pp. 91-106.
- Bianchini, Franco (1993). Remaking European Cities: The Role of Cultural Policies. In Franco Bianchini & Michael Parkinson (eds.), *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience* (pp. 1-20). Manchester/ Nova Iorque: Manchester University Press.
- Bianchini, Franco & Landry, Charles (1995). *The Creative City*. London: Demos.

- Boltanski, Luc & Chiapello, Ève (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Campbell, Miranda (2015). Creative entrepreneurship in the cultural industries. In Alexander Dhoest, Steven Malliet, Barbara Segaeert & Jacques Haers (eds.), *The Borders of Subculture. Resistance and the Mainstream* (pp. 37-54). Nova Iorque/ Oxon: Routledge.
- CCDRN (2006). *NORTE 2015 Competitividade e Desenvolvimento - Uma Visão Estratégica (Versão de Trabalho)*. Porto: CCDRN/MAOTDR.
- Carvalho Paulo & Corvelo, Susana (coords.) (2013). *Blueprint Lisboa - Economia Criativa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Cliche, Danielle, Mitchell, Ritva & Wiesand, Andreas (2002). *Creative Europe: On the Governance and Management of Artistic Creativity in Europe. An ERICarts Report to the NEF*. Bona: ARCult Media.
- Comunian, Roberta (2009). Questioning creative work as driver of economic development: the case of Newcastle-Gateshead. *Creative Industries Journal*, 2(1), pp. 57-71.
- Comunian, Roberta, Faggian, Alessandra & Li, Qian Cher (2010). Unrewarded careers in the creative class: The strange case of Bohemian graduates. *Papers in Regional Science*, 89 (2), pp. 389-410.
- Costa, Pedro (2000). Centros e margens: produção e práticas culturais na Área Metropolitana de Lisboa. *Análise Social*, XXXIV (154), pp. 957-983.
- Costa, Pedro (2007a). *A cultura em Lisboa*. Lisboa: ICS.
- Costa, Pedro (coord.) (2007b). Cascais Criativo. In *Relatório Agenda 21 - Cascais 2007*. Cascais: CMC.
- Costa, Pedro (coord.) (2009). *Estratégias para a cultura em Lisboa*. Lisboa: CML.
- Costa, Pedro (coord.) (2017). *Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa 2017*. Lisboa: CML.
- Costa, Pedro, Babo, Elisa Pérez (coords.) (2006). *Plano de Intervenção Estrutural do Sector Cultural no Horizonte 2007-2013*. Lisboa: Dinâmia/Quatenaire Portugal – Ministério da Cultura.
- Comissão Europeia (2010). *LIVRO VERDE Realizar o potencial das indústrias culturais e criativas. [COM (2010) 183]*. Bruxelas: Comissão Europeia.
- Comissão Europeia (2012a). *European Agenda for Culture & Work Plan for Culture 2011-2014. Policies and good practices in the public arts and in cultural institutions to promote better access to and wider participation in culture. Report produced by the Working Group of EU Member States Experts (Open Method of Coordination) on Better Access and Wider Participation in Culture*. Bruxelas: Comissão Europeia.
- Comissão Europeia (2012b). *European Agenda for Culture & Work Plan for Culture 2011-2014. Policy Handbook on How to strategically use the EU support programmes, including Structural Funds, to foster the potential of culture for local, regional and national development and the spill-over effects on the wider economy? Report by the Working Group of EU Member States Experts (Open Method of Coordination) on Cultural and Creative Industries*. Bruxelas: Comissão Europeia.
- DCMS (1998). *The creative industries mapping document*. Londres: Department of Culture, Media and Sport.
- De Beukelaer, Christiaan & O'Connor, Justin (2017). The Creative Economy and the Development Agenda: The Use and Abuse of 'Fast Policy'. In Polly Stupples & Katerina Teaiwa (eds.), *Contemporary Perspectives on Art and International Development* (pp. 27-47). Londres: Routledge.
- De Peuter, Greig, Cohen, Nicole & Saraco, Francesca (2017). The ambivalence of coworking: On the politics of an emerging work practice. *European Journal of Cultural Studies*, 20(6), pp. 687-706.
- Duxbury, Nancy (2004). *Creative Cities: Principles and Practices. Background paper F/47*, Ontário: Canadian Policy Research Networks.
- Duxbury, Nancy, Fortuna, Carlos, Bandeirinha, José António & Peixoto, Paulo (2012). Em torno da cidade criativa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 99, pp. 5-8.
- Faggian, Alessandra, Comunian, Roberta, Jewell, Sarah & Kelly, Ursula (2013). Bohemian graduates in the UK: disciplines and location determinants of creative careers. *Regional Studies*, 47 (2), pp. 183-200.
- Ferreira, Claudino (2005). Grandes eventos e revitalização cultural das cidades. Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo'98 e da Porto 2001. *Territórios do Turismo*, 2.
- Ferreira, Claudino (2010). Cultura e regeneração urbana: novas e velhas agendas da política cultural para as cidades. *Tomo*, 16, pp. 29-56.

- Ferreira, Claudino (2012). As artes, a cultura e as políticas de regeneração urbana sob a égide da agenda criativa. In *Seminário Internacional Quarteirões Culturais Experiências e Desafios – Livro de Atas* (pp. 56-60). Santo Tirso: Fábrica de Santo Thyrso/Câmara Municipal de Santo Tirso.
- Ferreira, Claudino & Gomes, Carina (2011). A cultura, o turismo e as políticas para as cidades. In Rui Jacinto (org.), *Patrimónios e territórios culturais* (pp. 25-47). Guarda: CEI.
- Ferreira, Claudino; Correia, André Brito, Abreu, Paula, Damásio, Sílvia & Correia, Marta (2016). *5 Sentidos: estudo sobre a rede de programação cultural*. Coimbra: CES. Acedido em <http://www.teatroviriato.com/pt/menu/teatro-viriato/rede-5-sentidos-1/>
- Ferreira, Vítor Matias (2004). *Fascínio da Cidade. Memória e Projecto da Urbanidade*. Lisboa: Ler Devagar.
- Flew, Terry (2012). *The Creative Industries. Culture and Policy*. Londres/Nova Deli: Sage.
- Florida, Richard (2002). *The rise of the creative class... and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Nova Iorque: Basic Books.
- Florida, Richard (2017). *The New Urban Crisis: how our cities are increasing inequality, deepening segregation, and failing the middle class—and what we can do about it*. Nova Iorque: Basic Books.
- Florida, Richard & Tinagli, Irene (2004). *Europe in the creative age*. Londres: Demos.
- Fortuna, Carlos (1997). Destradicionalização e imagem da cidade. In Carlos Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização. Ensaios de Sociologia* (pp. 231-257). Oeiras: Celta.
- Fortuna, Carlos (coord.) (2014). *Cultura, Formação e Cidadania*. Lisboa: GEPAC/SEC.
- Fortuna, Carlos & Silva, Augusto Santos (2001). A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. In Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização, fatalidade ou utopia?* (pp. 409-461). Porto: Afrontamento.
- Fundação de Serralves (2008). *Estudo Macroeconómico para o desenvolvimento de um 'cluster' de Indústrias Criativas na Região Norte*. Porto: Fundação de Serralves.
- Gandini, Alessandro (2015). The rise of coworking spaces: A literature review. *Ephemera*, 15(1), pp. 193-205.
- Garcia, José Luís (Coord.) (2014). *Mapear os recursos, Levantamento da legislação, Caracterização dos atores, Comparação internacional*. Lisboa: GEPAC/SEC.
- Gaut, Berys (2010). The Philosophy of Creativity. *Philosophy Compass*, 5/12, pp. 1034-1046.
- Governo de Portugal (2009). *Programa do XVIII Governo Constitucional*. Acedido em <http://www.portugal.gov.pt/media/468569/gc18.pdf>
- Governo de Portugal (2011). *Programa do XIX Governo Constitucional*. Acedido em http://www.portugal.gov.pt/media/130538/programa_gc19.pdf
- Governo de Portugal (2015). *Programa do XXI Governo Constitucional*. Acedido em <http://www.portugal.gov.pt/media/18268168/programa-do-xxi-governo.pdf>
- Gomes, Rui Telmo & Martinho, Teresa Duarte (2009). *Trabalho e Qualificação nas Actividades Culturais. Um Panorama em Vários Domínios*. Lisboa: OAC.
- Guerra, Paula (2013). Cluster das Indústrias Criativas do Norte de Portugal. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia – Universidade do Porto*, 3 (2), pp. 249-268.
- Hahn, Julia (2010). *Creative Cities and (Un)Sustainability – Cultural Perspectives*. Cultura 21. Acedido em <http://www.cultura21.net/wp-content/uploads/2011/01/Julia-Hahn-c21-ebook-vol3.pdf>
- Henriques, Eduardo Brito (1996). *A Lisboa turística, entre o imaginário e a cidade. A construção de um lugar turístico urbano*. Lisboa: Edições Colibri.
- Henriques, Eduardo Brito (2002). Novos desafios e orientações das políticas culturais: tendências nas democracias desenvolvidas e especificidades no caso português. *Finisterra*, XXXVII (73), pp. 61-80.
- Hesmondhalgh, David (2013). *The Cultural Industries*. Los Angeles/ Londres/ Nova Deli/ Singapura/ Washington DC: Sage.
- Hewison, Robert (2014). *Cultural Capital. The rise and fall of creative Britain*. Londres: Verso.
- INTELI (2011). *Creative-based Strategies in Small and Medium-sized Cities: Guidelines for Local Authorities. Final output of the URBACT project "Creative Clusters in urban areas of low density"*. Lisboa: INTELI.
- Kagan, Sacha & Hahn, Julia (2011). Creative Cities and (Un)Sustainability: From Creative Class to Sustainable Creative Cities. *Culture and Local Governance / Culture et gouvernance locale*, 3(1-2), pp. 11-27.
- KEA European Affairs (2006). *The Economy of Culture in Europe. Study prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture)*. KEA European Affairs: Bruxelas.

- Kunzmann, Klaus R. (2004). Culture, creativity and spatial planning, *TPR*, 75(4), pp. 383-404.
- Landry, Charles (2000). *The Creative City*. London: Earthscan/Kogan Page.
- Lash, Scott & Urry, John (1994). *Economies of Signs and Space*. Londres: Sage.
- Lazzeretti, Luciana (2013). Cultural and creative industries: an introduction. In Luciana Lazzeretti (ed.), *Creative industries and innovation in Europe* (pp. 1-20). Londres: Routledge.
- Long, Paul & Harding, Steve (2015). Cross Intermediation? Policy, Creative Industries and Cultures Across the EU. In Saskia Warren & Phil Jones (eds.), *Creative Economies, Creative Communities. Rethinking Place, Policy and Practice* (pp. 171-188). Surrey & Burlington: Ashgate.
- Mateus, Augusto (Coord.) (2010). *O Sector cultural e Criativo em Portugal. Estudo para o Ministério da Cultura*. Lisboa: Augusto Mateus & Associados.
- Mateus, Augusto (Coord.) (2013). *Cultura e a Criatividade na Internacionalização da Economia Portuguesa*. Lisboa: GEPAC/SEC.
- Markusen, Ann (2006). Urban Development and the Politics of a Creative Class: Evidence from the case Study of Artists. *Environment and Planning A*, 38 (10), pp. 1921-1940.
- Markusen, Ann & Gadwa, Ann (2010). Arts and Culture in Urban or Regional Planning: A Review and Research Agenda. *Journal of Planning Education and Research*, 29(3), pp. 379-391.
- Martinho, Teresa Duarte (2008). Agentes e profissões culturais. Balanço de um levantamento bibliográfico. *CIES e-WORKING PAPER*, 53. Acedido em https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/1250/1/CIES-WP53_Martinho.pdf
- McRobbie, Angela (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge/Malden: Polity.
- McRobbie Angela, Strutt, Dan, Bandinelli, Carolina & Springer, Bettina (2016). Fashion micro-enterprises in London, Berlin, Milan. *CREATE Working Paper 2016/13*. Acedido em <http://www.create.ac.uk/publications/fashion-micro-enterprises-in-london-berlin-milan/>
- Merkel, Janet (2015). Coworking in the city. *Ephemera: theory and politics in organization*, 15(1), pp. 121-139.
- Minichbauer, Raimund (2011). Chanting the Creative Mantra. In Gerald Raunig, Gene Ray, Ulf Wuggenig (eds), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'* (pp. 147-163). Londres: MayFly Books.
- Mommas, Hans (2004). Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy. *Urban Studies*, 41 (3), pp. 507-532.
- Negus, Keith & Pickering, Michael (2000). Creativity and cultural production. *International Journal of Cultural Policy*, 6(2), pp. 259-282.
- Neves, José Soares (2000). *Despesas dos municípios com cultura*. Lisboa: OAC.
- Oakley, Kate (2009). The disappearing arts: creativity and innovation after the creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), pp. 403-413.
- Oakley, Kate (2013). Good work? Rethinking cultural entrepreneurship. In C. Bilton & S. Cummings (Eds.), *Handbook of management and creativity* (pp 145-159). Chichester: Edward Elgar.
- O'Connor, Justin (2007). *The cultural and creative industries: a review of the literature*. London: Creativity, Culture and Education.
- O'Connor, Justin (2015). Intermediaries and Imaginaries in the Cultural and Creative Industries. *Regional Studies*, 49(3), pp. 374-387.
- Peck, Jamie (2005). Struggling with the Creative Class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), pp. 740-770.
- Peixoto, Paulo (2000). Gestão estratégica das imagens das cidades: análise de mensagens promocionais e de estratégias de marketing urbano. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 56, pp. 99-122.
- Peixoto, Paulo (2003). Centros históricos e sustentabilidade cultural das cidades. *Sociologia*, 13, pp. 211-226.
- Peixoto, Paulo (2006). *O passado ainda não começou. Funções e estatuto dos centros históricos no contexto urbano português* (Tese de Doutoramento em Sociologia). FEUC, Coimbra.
- Pope, Rob (2005). *Creativity. Theory, History, Practice*. Londres/ Nova Iorque: Routledge.
- Pratt, Andy C. (2008). Creative cities: the cultural industries and the creative class. *Geografiska annaler: Series B - Human geography*, 90 (2), pp. 107-117.
- Pratt, Andy C. (2009). Policy transfer and the field of the cultural and creative industries: learning from Europe? *Creative Economies*. In Lily Kong & Justin O'Connor (Eds.), *Creative Cities: Asian-European Perspectives* (pp. 9-23). Heidelberg: Springer.

- Pratt, Andy C. & Jeffcutt, Paul (2009). Creativity, innovation and the cultural economy: snake oil for the twenty-first century?. In Andy C Pratt & Paul Jeffcutt (eds.), *Creativity, innovation and the cultural economy* (pp. 3-19). Oxon/ Nova Iorque: Routledge.
- Prichard, Craig (2002). Creative Selves? Critically Reading 'Creativity' in Management Discourse. *Creativity and Innovation Management*, 11(4), pp. 265-276.
- Prince, Russell (2010). Fleshing out expertise: The making of creative industries experts in the United Kingdom. *Geoforum*, 41, pp. 875-884.
- Quintela, Pedro (2017). A obscuridade do trabalho na "agenda" criativa em Portugal. In *Livro de Atas do IX Congresso Português de Sociologia: Portugal, território de territórios*. Acedido em http://historico.aps.pt/ix_congresso/actas
- Quintela, Pedro (2016). From the shadow to the centre: tensions, contradictions and ambitions in building graphic design as a profession. In Paula Guerra & Pedro Costa (Eds.), *Redefining art worlds in late modernity*. Porto: FLUP, pp. 149-172.
- Quintela, Pedro & Borges, Marta (2015). Livros, fanzines e outras publicações independentes – um percurso pela 'cena' do Porto. *Cidades, Cultura e Territórios*, 31, pp. 11-31.
- Sandoval, Marisol (2016). Fighting Precarity with Co-operation? Worker Co-operatives in the Cultural Sector. *New Formations: a journal of culture/ theory/ politics*, 88, pp. 51-68.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1998). *As Políticas Culturais em Portugal*. Lisboa: OAC.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (2005). *Contribuições para a formulação de políticas públicas no Horizonte 2013 relativas ao tema Cultura, Identidade e Património. Relatório Final*. Lisboa: ICS-UL/OAC.
- Silva, Augusto Santos (2004). Como Classificar as Políticas Culturais? Uma Nota de Pesquisa. *OBS*, 12, pp. 10-20.
- Silva, Augusto Santos (2007). Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 54, pp. 11-33.
- Silva, Augusto Santos, Babo, Elisa Pérez & Guerra, Paula (2013). Cultural policies and local development: the Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Science*, 12 (2), pp. 113-131.
- Silva, Augusto Santos, Babo, Elisa Pérez & Guerra, Paula (2015). Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 78, pp. 105-124.
- Simão, Fátima São (2013). *WHEN BUZZ CHOKES BIZZ... AND CULTURE - Reflections from the Portuguese Creative Industries' Case*. Acedido em <http://www.labforculture.org/en/content/download/259293/1854902/file/20131109-WhenBuzzChokesBizz-FatimaSaoSimao-2013.pdf>
- Spinuzzi, Clay (2012). Working alone, together: Coworking as emergent collaborative activity. *Journal of Business and Technical Communication*, 26(4), pp. 399-441.
- Tom Fleming Creative Consultancy (2015). *Cultural and creative spillovers in Europe*. Arts Council England/Arts Council of Ireland/Creative England/European Centre for Creative Economy/European Cultural Foundation/European Creative Business Network.
- Unidade de Coordenação do Plano Tecnológico (2005). *Documento de trabalho nº 8: Indústrias Criativas*. Lisboa: Plano Tecnológico.
- Vitorino, Nuno (Coord.) (2014). *Criação de Instrumentos Financeiros para Financiamento do Investimento na Cultura, Património e Indústrias Culturais e Criativas*. Lisboa: GEPAC/SEC.
- Williams, Raymond (1983). Creative. In *Keywords – A vocabulary of culture and society. Revised edition* (pp. 82-84). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Wilson, David & Keil, Roger (2008). The real creative class. *Social & Cultural Geography*, 9:8, pp. 841-847.

Pedro Quintela (corresponding author). Doutorando em Sociologia na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, sendo neste âmbito investigador associado do Centro de Estudos Sociais da mesma Universidade. Morada: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Av. Dias da Silva, 165, 3004-512 Coimbra, Portugal. E-mail: pedroquintela@ces.uc.pt

Claudino Ferreira. Professor na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e investigador no Centro de Estudos Sociais da mesma Universidade. Morada: Faculdade de

Economia da Universidade de Coimbra, Av. Dias da Silva, 165, 3004-512 Coimbra, Portugal. E-mail: claudef@fe.uc.pt

Financiamento: Este artigo resulta, em parte, da investigação doutoramento de um dos autores do artigo, Pedro Quintela, que se encontra, neste contexto, a beneficiar de uma bolsa individual de doutoramento concedida pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP. (SFRH/BD/84115/2012) e financiada através do POPH - Programa Operacional Potencial Humano e do FSE - Fundo Social Europeu.

Receção: 20-10-2017

Aprovação: 09-06-2018

Citação:

Quintela, Pedro & Ferreira, Claudino (2018). Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova 'agenda' para as políticas públicas no início deste milénio. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 89-111. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a6

O BOI EM DOIS TEMPOS. O BUMBA-MEU-BOI EM MÁRIO DE ANDRADE E O BUMBÁ DE PARINTINS NA AMAZÓNIA HOJE²⁹

THE OX IN TWO TIMES. THE *BUMBA-MEU-BOI* ACCORDING TO MÁRIO DE ANDRADE AND THE *BUMBA DE PARINTINS* IN AMAZONIA IN THE PRESENT DAY

DEUX FOIS BUMBA! LE *BUMBA-MEU-BOI* SELON MÁRIO DE ANDRADE ET LE *BUMBÁ DE PARINTINS* EN AMAZONIE AUJOURD'HUI

EL BUEY EN DOS TIEMPOS. EL 'BUMBA-MEU-BOI' EN MÁRIO DE ANDRADE Y EL *BUMBÁ DE PARINTINS* EN LA AMAZONIA HOY

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

RESUMO: Esta “conversa de Boi” articula o estudo das ideias de Mário de Andrade relativas ao *Bumba-meu-Boi*, formuladas nos anos 1930, à breve análise do Festival dos *Bumbás* de Parintins, Amazonas, nosso contemporâneo. No contexto do ensaio do autor intitulado “As danças dramáticas no Brasil”, o *Bumba-meu-boi* ganhou notoriedade e as ideias ambivalentes expressas a seu respeito influenciaram de modo marcante os estudos subsequentes. Discuto criticamente essas formulações e sua influência de modo a demonstrar a circularidade cultural existente entre os estudos das expressões populares (os estudos de folclore majoritariamente) e a própria dinâmica viva de tais expressões. Ao mesmo tempo, a vigorosa contemporaneidade do *Bumbá* de Parintins indica, ao contrário da previsão pessimista de Andrade, a grande inventividade das tradições populares.

Palavras-chave: *Bumbá* de Parintins, *Bumba-meu-Boi*, Mário de Andrade, estudos de folclore, expressões culturais populares.

ABSTRACT: This ‘Ox talk’ articulates the critical study of Mário de Andrade’s ideas on the *Bumba-meu-Boi* [the Merry-Making of the Ox], formulated in the 1930s, to a brief analysis of the contemporary *Bumbás* Festival of Parintins, Amazonas. In the context of the essay “The dramatic dances in Brazil”, the *Bumba-meu-boi* gained notoriety and the ambivalent ideas expressed by Andrade about it influenced in a remarkable way the subsequent studies. The critical discussion of these formulations and their influence seeks to demonstrate the cultural circularity existing between the studies of popular expressions and the very dynamics of such expressions. At the same time, it is a matter of bringing the vigorous contemporaneity of *Bumbá* de Parintins as indicative not only of the great inventiveness of popular traditions but also of the usefulness of the aesthetic and performative aspects of Mário de Andrade’s formulations for the understanding of the current *Bumbá*.

Keywords: *Bumbá* de Parintins, *Bumba-meu-Boi*, Mário de Andrade, folklore studies, popular cultural expressions.

²⁹ Este texto foi apresentado originalmente no Colóquio *Viva Mário*, realizado nos dias 12,13 e 14 de novembro de 2015 na Biblioteca Mário de Andrade, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Uma versão anterior foi apresentada no Seminário Sincopação do mundo: dinâmicas da música e da cultura, realizado nos dias 29, 30 e 31 de julho de 2015, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Quero agradecer aos organizadores dos dois eventos, respectivamente Eduardo Jardim de Moraes e André Botelho e Maurício Hoelz pelas excelentes oportunidades de troca e debate intelectual. Agradeço também aos participantes dos dois eventos pelo incentivo e sugestões recebidas, em especial a Eduardo Jardim de Moraes, Pedro Monteiro, José Miguel Wisnik e Antônio Nóbrega.

RÉSUMÉ: Cet article articule l'étude des idées de Mário de Andrade a propos du *Bumba-meu-Boi*, formulées dans les années 1930 à l'analyse brève du Festival Folklorique des *Bumbás de Parintins*, Amazonas, notre contemporain. Dans le contexte l'essai «Les danses dramatiques au Brésil», de Mário de Andrade, le *Bumba-meu-boi* a acquis notoriété et les idées ambivalents exprimées a son sujet on réverbéré dans les études ultérieures. L'analyse de ces formulations et de leur influence es discuté pour démontrer la circularité culturelle que existe entre les études d'expressions populaires (études de folklore pour la plupart) et la vivante dynamique de ces expressions. En même temps, la vigoureuse contemporanéité de *Bumbá de Parintins* indique, contrairement à la prédiction pessimiste d'Andrade, la grande inventivité des traditions populaires. Mais elle nous indique aussi comment certains aspects des formulations Andrade peuvent éclairer la compréhension du *Bumbá* actuel, en particulier les dimensions esthétique et performatique des danses dramatique soulignées pour lui.

Mots-clés: *Bumba de Parintins*, *Bumba-meu-Boi*, Mário de Andrade, études folkloriques, expressions culturelles populaires.

RESUMEN: Esta 'conversación del Buey' articula el estudio de las ideas de Mário de Andrade relativas al *Bumba-meu-boi*, planteadas en los años treinta, en combinación con un breve análisis del Festival contemporáneo de los *Bumbás de Parintins*, Amazonas. En el contexto del ensayo del autor titulado "As danças dramáticas no Brasil", el *Bumba-meu-boi* ganó notoriedad y las ideas ambivalentes expresadas al respecto influenciaron de forma clara los estudios posteriores. Discuto críticamente esos planteamientos y su influencia para demostrar la circularidad cultural existente entre los estudios de las expresiones populares (el estudio del folklore principalmente) y la propia dinámica viva de tales expresiones. Al mismo tiempo, la fuerte vigencia del *Bumbá de Parintins* indica, al contrario de la pesimista previsión de Andrade, la gran creatividad de las tradiciones populares.

Palabras-clave: *Bumbá de Parintins*, *Bumba-meu-boi*, Mário de Andrade, estudios de folklore, expresiones culturales populares.

Quem dirá que não vivo satisfeito! Eu danço! (...)
Dança do berço: Sim e Não
Dança do berço: Não e Sim. (Andrade, 1993: 215-223).

1. O Bumba-meu-boi em Mário de Andrade

Esta é uma *conversa de boi*. Tudo começou no encontro de duas pesquisas. Uma sobre o festival dos *Bois Bumbás* de Parintins, Amazonas³⁰. Outra sobre os estudos de folclore e sua importância na formação das ciências sociais no Brasil³¹. Tão logo comecei a pesquisa sobre os *Bumbás* de Parintins, nos idos de 1996, esse festival contemporâneo e espetacular configurou-se claramente como uma variante ímpar do tradicional folguedo do boi³². Ora, esse folguedo, para usarmos uma designação bem característica dos estudos de folclore, foi registrado no Norte e no Nordeste do Brasil desde a primeira metade do século XIX (Salles, 1970 e Lopes Gama, 2000). Assim sendo, a compreensão do *Bumbá* contemporâneo e sua inserção nessa vertente da cultura tradicional exigiu o estudo mais detalhado dos escritos dos folcloristas relativos ao folguedo. Logo me vi embrenhada no ensaio “As danças dramáticas do Brasil” - doravante DD - de Mário de Andrade, publicado no volume póstumo, organizado por Alvarenga, *Danças Dramáticas Brasileiras* (DDB) (Andrade, 1982). Esse ensaio evidencia a importância de que se revestia para Mário de Andrade o *Bumba-meu-boi*, que se destacava entre as danças dramáticas. Nele evidencia-se também uma certa visão do folguedo que ressoa fortemente em muitos estudos posteriores. O resultado desse percurso investigativo está registrado no meu ensaio “Cultura popular e sensibilidade romântica: as Danças Dramáticas de Mário de Andrade” (Cavalcanti, 2012).

Nesta conversa, retomarei brevemente alguns pontos estabelecidos nesse estudo acerca da centralidade do *Bumba-meu-boi* na obra de Mário de Andrade³³. E, como um *Boi* sempre chama o outro para brincar, o *Bumbá* de Parintins atenderá aqui ao chamado de Mário de Andrade³⁴. Ressurgirá das cinzas da desalentada

³⁰ O festival acontece anualmente nas três últimas noites do último fim-de-semana de junho na cidade de Parintins, Amazonas, localizada na ponta de uma das ilhas do arquipélago das Tupinambaranas no Médio Rio Amazonas, bem próxima à fronteira com o Pará. Venho acompanhando desde 1996 o Festival do qual participei em 1996, 1999, 2004 e 2010. Ver a respeito: Cavalcanti (2000, 2002, 2006, 2011 e 2015).

³¹ Ver Cavalcanti (2012). Esses estudos se iniciaram em 1987, coordenei pesquisa da qual participaram entre outros Myriam Lins de Barros, Silvana Micelli, Marina Mello e Souza e Luiz Rodolfo da Paixão Vilhena, no antigo Instituto Nacional de Folclore (atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), no Rio de Janeiro.

³² Folguedo do *Boi* (termo preferido pelos folcloristas), brincadeira do *Boi* (termo preferido pelos brincantes), *Bumba-meu-boi* (termo nordestino), *Boi Bumbá* (termo nortista), ou simplesmente *Boi* (também muito usado em Parintins) são termos utilizados aqui como equivalentes para designar a performance festiva que, de formas muito variadas, agrega um grupo humano em torno do artefato de um *Boi que dança*, animado desde seu interior por um brincante.

³³ Remeto o leitor interessado a “As danças dramáticas de Mário de Andrade: cultura popular e sensibilidade romântica” (Cavalcanti, 2012b).

³⁴ Vale observar que, em 1 de junho de 1927, Mário de Andrade esteve em Parintins, onde os dois bois que hoje brincam já existiam desde 1912/1913, mas ele nem os viu nem os mencionou. Chegou

sentença de morte proferida por Andrade para as danças dramáticas ao final de seu texto e, ao fazê-lo, o seu vigor nos trará também a surpreendente atualidade de algumas das ideias do autor.

1.1. Fascínio e desalento. Ambivalência do Boi

Em seus trabalhos, Moraes (1978, 1992) destacou a importância da noção de folclore na arquitetura do nacionalismo cultural andradiano. Para Mário de Andrade, as expressões folclóricas, consideradas tradicionais, abrigavam os requisitos de autenticidade, originalidade e universalidade que deveriam nortear a produção artística erudita nacional. Por essa razão, para conhecê-las e registrá-las, Mário de Andrade buscou o contato com a ‘gente do povo’ e, dentro do Modernismo brasileiro, pode ser visto como o representante de uma “via de pesquisa, no sentido quase universitário da palavra” (Moraes 1978: 93). Lopez (1972, 2002), por sua vez, ao examinar a presença do *Boi* como símbolo na poesia do autor, observou a posição especial ocupada pelo *Bumba-meu-boi* em seus estudos de folclore. Também em seu magistral ensaio, Mello e Souza (1979) defendeu o papel central do *Bumba-meu-boi* na criação de *Macunaíma* (Andrade, 1988). Ao revelar a presença das formas europeias da suíte e da variação na música e na dança populares, o *Bumba* seria também “o bailado popular que melhor representava a nacionalidade”. (Mello e Souza, 1979: 17). Porém, em sua interpretação, Mello e Souza enfatizou muito acertadamente a dimensão trágica de *Macunaíma*.

José Guilherme Merquior (1981), em sua arguta resenha do livro de Mello e Souza, apreendeu-o como “um romance arturiano que tomou uma tremenda injeção de ambivalência”. Afinal, nos lembra ele, não se trata apenas do herói que perde e recobra repetidamente seu amuleto mágico. Trata-se também, e sobretudo, do anti-herói que termina, finalmente, perdendo seu amuleto por conta de uma escolha funesta. A interpretação de Mello e Souza é iluminadora, ao reconhecer a “fissura profunda que fere todos os setores da reflexão de MA” (Mello e Souza, 1979: 60) e ao enxergar a ambivalência e o pessimismo de *Macunaíma*. O *Bumba-meu-boi* é claramente apreendido como “referência, tinha intenção ideológica e se ligava ao complexo sistema de sinais com que o escritor se habituara a pensar não só a realidade do seu país, mas a sua realidade pessoal” (Mello e Souza, 1979: 17).

de tarde numa breve pausa de viagem. Em 29 de maio, estava em “pleno Amazonas”, na foz do Tapajós, tendo parado em Itamarati no dia seguinte. Depois disso a comitiva desceu em Parintins, onde encontrou um “prefeito bem-falante”. Mário de Andrade transcreve o “Apostolado da oração” encontrado na visita a uma igreja local que estabelecia que seus fiéis: “Renunciariam totalmente às danças; 2) renunciavam a máscaras e fantasias; 3) não tomam parte em festas particulares etc. (...) O grupo seguiu para Itacoatiara, a caminho de Manaus. Na volta, em 23 de julho, o diário registra “Parintins pela madrugada, vista em sonhos” (Andrade, 1976: 76). Parintins era certamente uma cidade festiva!

Nesse debate, o meu ponto é o de que a eleição do *Bumba* como símbolo do nacionalismo cultural proposto por Mário de Andrade não se fez sem consequências complicadas para a compreensão do folguedo em seu próprio circuito cultural muito heterogêneo e cambiante. Uma sombra a um só tempo ufanista e pessimista como que obscureceu o olhar mais etnográfico e antropológico sobre o folguedo propriamente dito. Busquei compreender de mais perto esse lugar de “melhor representante da nacionalidade” atribuído ao *Bumba-meu-boi* por Mário de Andrade de modo a podermos integrar mais plenamente a ambivalência das avaliações de Andrade à sua visão do próprio folguedo. E disso extrairmos consequências para a análise contemporânea.

No ensaio “As danças dramáticas do Brasil”, que abre os três tomos de *Danças dramáticas do Brasil* de Mário de Andrade (1982), o autor propôs o conceito de danças dramáticas para realçar a unidade de folguedos populares até então considerados separadamente - em especial aqueles genericamente designados na classificação erudita, em especial por Sílvio Romero, como Pastoris, Cheganças, Reisados. As melodias e coreografias que completam e compõem o conjunto dos volumes, por sua vez, foram coletadas em sua maioria durante a viagem do autor ao Nordeste, realizada entre 27 novembro de 1928 e 5 de fevereiro de 1929³⁵.

O ensaio foi publicado por Mário de Andrade em 1944 no 6 *Boletim Latino-Americano de Música*. O Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, dispõe das versões anteriores àquela publicada. Em pesquisa documental que realizei, pude verificar que o corpo do texto já estava delineado na primeira versão datada de 1934, de 27 páginas³⁶, que contém na última página a anotação a lápis feita pelo autor: “decadência atual das d. dramáticas”. A versão seguinte desenvolveu então o tema da decadência. Ainda no mesmo ano de 1934, essa segunda versão foi revisada, gerando uma terceira versão e, logo depois, uma “terceira versão corrigida na leitura”, que traz muitas anotações e acréscimos em suas margens. A confecção do texto se interrompeu então e seria retomada apenas dez anos mais tarde para a versão finalmente publicada em 1944.

O empenho das sucessivas revisões realizadas em 1934 bem indica o empenho do autor em seus estudos de folclore mais sistemáticos e aprofundados, e o intervalo de dez anos até a publicação da versão definitiva parece sugerir também alguma hesitação e incerteza com relação a seu resultado final. O acréscimo de muitas notas, de bibliografia, de trechos inéditos ou já redigidos por ele para outros

³⁵ Os escritos das duas viagens de Andrade foram reunidos e comentados por Telê Porto Ancona Lopez no livro *O Turista Aprendiz* (Andrade, 1976). Como nos esclarece Lopez, a narrativa da segunda viagem se compõe das 70 crônicas escritas durante a viagem para o jornal *Diário Nacional* e publicadas como uma série também denominada “O turista aprendiz”, entre 14 de dezembro e 29 de março de 1929 (Lopez in Andrade, 1976: 41).

³⁶ Esta versão termina no trecho correspondente ao da penúltima página da versão publicada com a palavra “Rio Grande do Norte”. (Andrade, 1982: 69).

propósitos torna (como é usual, por sinal, em sua obra folclórica) seu texto curiosamente assemelhado ao próprio processo de composição das danças dramáticas nele descrito: inchado de elementos que recheiam o argumento central num intrigante processo de “justaposição discricionária” (Andrade, 1983; Cavalcanti & Fry, 2017).

O ensaio sobre as danças dramáticas é, em suma, um texto de difícil leitura que emerge, entretanto, como central para a caracterização de Mário de Andrade como um folclorista que compartilhava os ideais de rigor e cientificidade das nascentes ciências sociais de então, mas que, ao mesmo tempo, não se sentia totalmente à vontade nesse manejo³⁷. O voz artista, com sua fina ironia e humor, sempre acaba por se juntar à narrativa mais douda, e creio que devemos a ela a expressão de certos interesses e visões que só seriam incorporados às preocupações acadêmicas bem mais tarde³⁸.

No plano estético, a unidade das danças dramáticas repousaria, como já mencionado, na forma rapsódica de composição comum a todas elas, porém especialmente nítida no *Bumba-meu-boi*. A ideia de suíte, que indica composições musicais de natureza também coreográfica, alarga-se na conceituação do autor, abrangendo a dimensão dramatizada do folguedo. As danças dramáticas se dividiriam em duas partes bem distintas, o cortejo (com peças que permitem a mobilidade) e uma parte propriamente dramática, com a representação de um trecho que exigiria a fixação do grupo em palco, tablado, praça, a frente da casa ou da igreja (Andrade, 1982: 57). Esse trecho dramático, muitas vezes também denominado como “núcleo básico”, e no qual se apresentaria o tema central da dança, ocupa lugar estratégico na conceituação de Mário de Andrade. Pois, a inteireza dessas danças dramáticas depende da maneira como suas diferentes partes se articulam com o tema central exposto justamente no trecho dramatizado. Esse tema funcionaria, então, como um “princípio de agregação” a presidir e ordenar a seriação e a justaposição características das diversas peças musicais e dramáticas que compõem esses bailados.

³⁷ Sobre o Curso de Etnografia oferecido por Dina Dreyfus Lévi-Strauss em 1937 por iniciativa de Mário de Andrade, então à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, consultar Valentini (2013) e Soares (1983).

³⁸ Vale a pena ler o último relato da viagem ao Nordeste, o segundo diário de *O Turista Aprendiz* (1976: 320) feito na Paraíba. Essa viagem, como nos esclareceu Lopez (1976), tem relação orgânica com o projeto de estudo que resultou no ensaio das DD. O interesse de Mário de Andrade pela música é evidente em sua obra e já foi bem ressaltado em sua fortuna crítica. Em texto póstumo, Travassos (2014) sugeriu o quanto a leitura do autor pelo viés dos estudos da performance e rituais - que tanto interessam a antropologia e etnomusicologia contemporâneas - pode ser estimulante. Nas DD, entretanto, o autor, além de chamar a atenção para a dramatização na cultura popular, evidencia também seu grande interesse pela dança. Essa forma expressiva, na situação presencial e sinestésica de uma performance festiva, comovia particularmente o autor. A associação entre música, dança e drama encontrada por Mária de Andrade nas formas populares parece sugerir a solução de um dos problemas críticos de sua busca estética: a integração plena entre arte e vida.

Ao longo do ensaio, se seguimos esse fio de Ariadne – a forma como se articulam as diferentes partes de uma dança dramática com a exposição no trecho de seu tema central -, podemos apreender a clara oscilação do autor entre uma visão mais integrada e outra mais fragmentária das danças dramáticas. Quando essa articulação é vista de forma mais integrada, reconhecemos no texto a busca de “um conteúdo fixo nacionalizante”, que tanto norteou a atuação cultural de Mário de Andrade. Quando essa articulação é percebida como mais fragmentária, deparamo-nos com o desalento diante do que é percebido como uma inexorável perda das tradições populares mais autênticas.

No que tange a visão mais integrada das danças, um trecho da primeira versão da redação das DD, depois retirado, permite perceber claramente a valorização da unidade intelectual e estética propiciada pelo “entrecho dramático” num *Boi Bumbá*:

“Tive ocasião de assistir a um *boi-bumbá* – nome amazônico do *Bumba-meu-boi*, na cidadinha de Humaitá no Madeira. Colhi mesmo dela várias cantigas. Era uma peça admiravelmente unida, em que todos os episódios se juntavam ao núcleo de morte e ressurreição do boi, sempre em referência com ele. Era legitimamente o reisado do *Bumba-meu-boi* a que apenas tinham se ajuntado episódios desenvolvidos do próprio assunto”. (Andrade, 1934a: 19).

Na visão mais fragmentária, contudo, essa forma de composição popular rechearia o “núcleo básico” com temas apostos oriundos de outras fontes de inspiração que nele “se grudam”, e que por vezes “não têm ligação nenhuma com o núcleo” (Andrade, 1982: 53-54). No conjunto das danças³⁹, sobressaem-se os Reisados. Eles tematizam “sempre o assunto de imemorial significação mágica em que se dá a morte e ressurreição do bicho ou planta” (Andrade, 1982: 39). Entre os 24 Reisados compilados em seus estudos, Mário de Andrade destacou o *Bumba-meu-boi*, o reisado expansionista que tendia a aglutinar todos os demais, tendo “permanecido muito vivo até agora”(Andrade, 1982: 50). O *Bumba* seria “a mais exemplar” (Andrade, 1982: 54), mas também, lembremos, “a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas” (Andrade, 1982: 53). Para Mário de Andrade, embora o sentido mais pleno do mito de morte e ressurreição do bicho precioso já se tivesse perdido, ele perduraria ainda entre o povo como sobrevivência de uma camada arcaica de humanidade⁴⁰. Por essa razão, o *Bumba* emerge na obra de Mário de Andrade como o elo de uma brasilidade com a dimensão universal das culturas humanas. Ao final do périplo investigativo,

³⁹ Pastorais e Cheganças, de origem ibérica a seu ver, também integram o conjunto das danças consideradas. Eles tematizariam mais simplesmente do que os Reisados o tema elementar de qualquer drama: a luta de um bem contra um mal, o perigo e a salvação (Andrade, 1982: 25).

⁴⁰ O conceito de sobrevivência, formulado por Edward B. Tylor, foi muito importante nos estudos antropológicos evolucionistas de fins do século XIX lidos por Mário de Andrade.

entretanto, um triste destino foi anunciado pelo autor para as danças que tanto o fascinavam: “Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte” (Andrade, 1982: 70) .

1.2. Intervalo

As formulações de Mário de Andrade reverberaram em muitos trabalhos posteriores (Meyer, 1991; Pereira de Queiroz, 1967; Borba Filho, 1966) e foram - aos poucos - criando um curioso efeito de neblina em torno da compreensão da brincadeira do Boi⁴¹. Como vimos, na visão mais integrada do *Bumba-meu-boi* proposta por Mário de Andrade, ao apresentar o tema da morte e ressurreição do bicho precioso, o “entrecho dramático” ou “núcleo básico” forneceria um princípio de unidade intelectual e estética ao bailado seriado. Vale a pena enfatizar que muitos *Bumbas* efetivamente encontrados por Mário de Andrade não apresentavam essa unidade e revelavam um modo de ser muito fragmentário e desordenado. Contudo, é a visão integrada, assimilada aos anseios do nacionalismo cultural, a que prevaleceu na bibliografia de estudiosos subsequentes. Com isso, a ideia de um “entrecho dramático central” foi aos poucos ganhando um conteúdo mais definido.

Ela parece ter se combinado com a ideia anterior vigente na bibliografia dos estudos de folclore de um “auto” popular - termo que designa uma forma tradicional de teatro popular alusiva às formas alegóricas do teatro medieval trazidas pelos jesuítas para as terras brasileiras⁴². Supõe-se então que, baseados nesse auto, que supriria como que um roteiro para a brincadeira, os grupos de *Boi* encenariam em suas apresentações uma trama baseada na lenda da morte e ressurreição de precioso *Boi*. O fato notável é que tudo isso emerge quase sempre associado à ideia de uma perda inexorável em curso nas expressões do folclore e da cultura popular, pois parece nunca ter sido fácil encontrar a forma esperada do tal ‘auto’.

A visão de Ascenso Ferreira (1944: 52), colaborador de Mário de Andrade e elaborada na esteira de suas formulações, bem sintetiza esse deslocamento. Para aquele, o *Bumba-meu-boi* era “o mais nebuloso dos bailados do Nordeste”, pois, tendo sido outrora um auto, “do enredo desse auto é que se perdeu indiscutivelmente o roteiro”. Não importa que Artur Azevedo comentasse já em 1906: “É mesmo provável que o *Bumba-meu-boi*, na sua forma primitiva, fosse um auto composto, com todas as regras do gênero, por algum poeta do povo [...]. Hoje é simples folguedo, sem significação alguma, exibindo vários personagens cujas funções não estão logicamente determinadas” (Azevedo, 1906).

⁴¹ Abordei esse problema detidamente em (Cavalcanti, 2102c).

⁴² Nas DD, Mário de Andrade chega a dizer: “(...) minha sensação é que os autos tiveram pouquíssima influência, se alguma tiveram, na formação direta das danças dramáticas” (Andrade, 1982: 30).

Como sabemos, a partir do final dos anos 1940, os ideais de registro, divulgação e valorização do folclore foram acolhidos pelo Movimento Folclórico Brasileiro (MFB) que culminou com a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) em 1958, e sua posterior transformação em Instituto Nacional do Folclore (INF), em 1976 (Vilhena, 1997)⁴³. Articulado em torno de Renato Almeida⁴⁴, o Movimento alcançou penetração capilar no território nacional por meio da atuação de Comissões locais em muitos estados, e com a promoção de diversas Semanas e Congressos em diferentes capitais brasileiras. Importa observar que começamos a encontrar conteúdos mais definidos para o “auto” supostamente encenado pelo *Bumba-meu-boi* apenas no contexto dos estudos fomentados pelo MFB. Resumo livremente um exemplo de narrativa do auto: Era uma vez um *Boi* precioso, o touro predileto de um rico fazendeiro, dado de presente a sua filha, ou em algumas versões a sua esposa. O *Boi* foi entregue aos cuidados de um leal vaqueiro, Pai Francisco, ou ‘Nêgo’ Chico. Mas a mulher de Pai Francisco estava grávida e desejou comer a língua desse precioso *Boi*. Premido entre o desejo de sua mulher e a lealdade a seu patrão, Francisco termina por matar o *Boi*. Essa ‘traição’ ao amo - que é, ao mesmo tempo, ‘lealdade’ à esposa e a sua prole - provoca um terrível impasse quando descoberta. O fazendeiro suspenderá a punição ao vaqueiro se este ressuscitar o *Boi*! Um médico e um padre tentam a ressurreição do bicho, finalmente obtida por um pajé. Então, nos dizem essas narrativas, seguindo-se ao perdão, “o grupo todo celebra em festa” (Cavalcanti, 2006)⁴⁵.

Apresentei em outro trabalho (Cavalcanti, 2012c) a hipótese de que essas narrativas colhidas pelos estudiosos de folclore sobretudo entre os anos 1940-1970 resultam da transposição para a forma escrita de relatos orais de mitos de origem vigentes entre os brincantes de *Boi* nesse mesmo período. Mitos de origem no sentido estruturalista: narrativas variadas que instauram o tempo extraordinário do presente festivo e estabelecem a continuidade simbólica entre presente e passado (Lévi-Strauss, 1976). Os relatos relativos do “auto” são narrativas ficcionais profundamente reveladoras de valores sociais contemporâneos e, em sua dramatização simbólica, muito expressivas de conflitos e lealdades entre grupos sociais distintos que compuseram a formação da sociedade brasileira. Afinal, nelas vemos geralmente simbolizado o famoso triângulo racial (o negro, o índio e o branco) – hierárquico e desigual – que, na visão de Roberto DaMatta (1987), instituiria um dos mitos basilares da dinâmica cultural brasileira. São, entretanto, narrativas orais acerca de uma origem mítica, que foram tomadas equivocadamente como uma espécie de enredo fixo situado na suposta origem histórica da

⁴³ Em 2003, o INF passou a integrar o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

⁴⁴ Para a relação entre Renato Almeida e Mário de Andrade, ver Martins (2009).

⁴⁵ Analisei em detalhes 13 variantes dessa narrativa mítica em Cavalcanti (2006). A narrativa de referência para essa análise é a de Bordallo (1981), aqui reproduzida livremente.

brincadeira do *Boi*, e a ser nela necessariamente encenado. Nada mais natural, portanto, do que serem dificilmente encontradas na forma em que são procuradas⁴⁶.

Porém, qual a relação disso tudo com o *Bumbá* de Parintins, hoje? As tradições culturais populares, mais do que “inventadas” (Hobsbawn, 2006a, 2006b), revelam-se, como veremos nesse caso, sobretudo como profundamente “inventivas”, i.e. modalidades culturais singulares em meio aos processos de mudança e continuidade socioculturais (Sahlins, 2004)⁴⁷.

2. O *Bumbá* de Parintins, Amazonas, hoje

Garantido, as duas agremiações rivais, simbolizadas respectivamente pelas cores azul e preto e vermelho e branco. E esse grupo de brincantes é quem deseja afinal sempre ressurgir do esgotamento de sua vitória ou derrota e reviver num novo confronto festivo no ano vindouro. *Boi* emblema do grupo de brincantes, simbolizado em miniaturas, desenhos e muitas imagens estampadas em camisetas, nas paredes das casas e em bandeirolas espalhadas pela cidade. Do ponto de vista afetivo, entretanto, o *Boi Mítico* parece se concretizar sobretudo no *Boi-Artefato* dançante para onde convergem, quando em ação ritual, os sentimentos de apreço profundo e de carinho devotados pelos brincantes a seu ‘Boi’.

Nos ensaios e nas performances festivas, nas saídas de rua, nas comemorações de vitória ou de derrota, o comparecimento do *Boi Dançante* é sempre cercado de especial atenção e emoção. Nas performances na arena nas noites da festa, sua principal ação ritual é uma exímia dança. Essa dança, a um só tempo vigorosa, ágil e graciosa, é executada graças ao talento do *tripa* – o bailarino que se enfia dentro da carcaça do bicho inteiramente adaptada a seu corpo. Em Parintins, esse *Boi-Artefato* bailante ganha o mesmo nome do grupo de brincantes, ele encarna o *Boi Caprichoso* ou o *Boi Garantido*, é o símbolo máximo da agremiação. O *Boi Caprichoso* sendo representado com o corpo preto e uma estrela azul na testa, o *Boi Carprichoso*, com o corpo branco e um coração vermelho na testa.

⁴⁶ Para um eloquente depoimento dessa dificuldade e o conseqüente deslocamento da pesquisa que descortinou todo um desconhecido conjunto de performances e práticas narrativas entre os brincantes de boi maranhenses, ver Carvalho (2011). A encenação de um “auto” é recorrente sobretudo entre os grupos para-folclóricos que reencenam e adaptam para seus próprios propósitos as expressões culturais populares. Por vezes, pode também resultar em uma espécie de “meta-folclore”, pois um grupo brincante encena-o por supor que isso é o que se espera dele, seja por pressão intelectual ou das políticas culturais em curso.

⁴⁷ O conceito de “invenção das tradições”, proposto por Hobsbawn (2006) enfatiza em perspectiva histórica de cunho marxista o aspecto ideológico e politicamente consciente da atuação dos grupos culturais. Embora útil e válido para certos contextos específicos, ele está bastante distante de conceitos mais antropológicos de cultura que insistem em considerar a dimensão total dos fatos e processos sociais, incluindo neles também a dimensão inconsciente e produtora de efeitos não necessariamente almejados pelos atores sociais imersos nos processos culturais. Para uma boa explanação desse debate, ver Gonçalves (2010).

Em Parintins, porém, o núcleo semântico associado às narrativas da morte e da ressurreição do *Boi* ampliou-se e deslocou-se, incorporando o ambiente amazônico e a cultura cabocla com suas lendas e criaturas sobrenaturais, as diferentes culturas indígenas regionais, as muitas histórias de destruição de grupos antigos e a defesa ecológica da mata. De tal modo que as apresentações anuais ganharam um 'slogan', um tema-título, derivado desse universo simbólico regional mais amplo. Nas três noites da festa, *Boi Caprichoso* (o *Boi Preto* com uma estrela azul na testa) e *Boi Garantido* (o *Boi Branco* com um coração vermelho na testa), cada qual com cerca de 3.500 brincantes, revezam-se na arena do Bumbódromo em espetáculos de cerca de duas horas e meia de duração. A limitação da competição a dois contendores é contrabalançada pela grande elaboração interna da performance. A cada noite, mantendo um mesmo modelo de apresentação, os grupos renovam suas fantasias, carros alegóricos e lendas.

Atualmente, cada noite da performance de cada grupo se organiza em torno de 3 grandes cenários alegóricos, cuja atuação, se nela incluímos sua montagem e desmontagem, dura cada uma cerca de 45 minutos. Esses cenários funcionam como molduras vivas para as diferentes sequências dramáticas que nelas se desenrolam, trazendo as danças das tribos e os principais personagens do Grupo do *Boi*. Em cada sequência sucedem-se eventos que conduzem a um clímax final. A boa apresentação, pontuada por apogeu, digamos, de intensidade média, desenvolve-se em direção a uma apoteose dramática alcançada geralmente na sequência alegórica final, denominada 'Ritual'. Tudo então se esvai, para recomeçar nas noites seguintes.

Por vezes, uma dessas sequências traz a história dita da origem da brincadeira. Ela integra, de modo bastante livre, o que os dois grupos chamam de 'Celebração Folclórica' (Garantido) ou 'Exaltação Folclórica' (Caprichoso), onde se encena de modo alusivo o suposto auto 'trazido pelos nordestinos'. Não interessa que o dono de um dos bois locais, o Garantido, de origem mais popular, tivesse origem cabo-verdiana. Não importa também que um pesquisador do calibre do paraense Vicente Salles tenha encontrado registros do *Bumba-meu-boi* em Óbidos, no Pará, em 1819 (Salles, 1970). Nem mesmo que Avé-Lállemant (1961) tenha descrito um *Bumbá* nas ruas de Manaus em 1859, bem antes, portanto, da imigração nordestina motivada pelo ciclo amazônico da borracha. Não importa também que Câmara Cascudo (1984) tenha estabelecido o Norte e o Nordeste como as regiões onde o *Bumba-meu-boi* teria surgido simultaneamente no país com sua originalidade dançante. Nem que o próprio Mário de Andrade tenha comentado nas DD como os Reisados, em rápido desaparecimento no Nordeste, persistiriam ainda "com muita vida na Amazônia, representados pelo tempo do São João" (Andrade, 1944: 40). O "Bumba-meu-boi nordestino", onde supostamente se encena o *Auto do Boi*, é visto como a fonte da autenticidade cultural com a qual os *Bumbás* de Parintins se ligam

imaginariamente, reivindicando sua expressão ímpar, pós-moderna e espetacular como integrante do 'folclore tradicional'.

Do meu material de pesquisa extraio algumas dessas celebrações do suposto folclore tradicional. Nos roteiros das três noites do *Bumbá Garantido*, apresentados aos jurados em 2003, vemos as seguintes definições:

Primeira Noite. Celebração Folclórica. (Noite Cabocla) A batucada vai para o proscênio. Israel Paulain [o Apresentador] chama todos para a Celebração Folclórica que começa a ser montada. A Estrutura artística tem ao centro a imagem do poeta Thiago de Melo. Ele está em um ambiente que recria seu universo poético. A Alegoria do artista Marivalvo Brandão traz os personagens Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, o *Boi Garantido*, Pai Francisco e Mãe Catirina, o Bailado Corrido e a Vaqueirada, que compõem o *Auto do Boi*.

Segunda Noite. Celebração Folclórica (Noite Folclórica). A Batucada ocupa o proscênio, enquanto o Apresentador Israel Paulain convida a todos para brincar de *Boi* com a Celebração Folclórica que começa a ser montada. A Estrutura artística tem em seu centro um gigantesco coração, cercado de querubins da tradição, uma referencia aos elementos religiosos que originaram a promessa de mestre Lindolfo Monte Verde, o criador do *Boi Garantido*, o *Boi de Promessa*. Nessa alegoria, obra de Mestre Jair Mendes, virão os personagens Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, o *Boi Garantido*, Pai Francisco e Mãe Catirina, o Bailado Corrido e a Vaqueirada, que compõem o *Auto do Boi*.

Terceira Noite. Celebração Folclórica. (Santuário Esmeralda) Quando a tribo Tupinambá deixa o centro da arena, entra a estrutura artística Celebração Folclórica do Boi, Florais da Amazônia (do artista Vandir Santos), que traz os personagens do auto, Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, Pai Francisco, Catirina, Bailado Corrido e a Vaqueirada. Eles bailam ao som da toada Nona Evolução, de Tadeu Garcia. O final da Celebração Folclórica é a deixa para que as Tribos tomem conta da arena e executem uma grande coreografia em celebração a todas as nações indígenas.

Nas sequências dramáticas mencionadas, e em seus congêneres que se repetem anualmente, celebra-se o folclore tradicional, e nelas se concentra a atuação dos elementos e personagens ligados às narrativas de origem do *Bumba-meu-boi*. Essas sequências definem também um núcleo cênico que se associa geralmente à própria chegada do *Boi-Artefato-Dançante* na arena. Embora sua atuação conjunta se concentre nesses momento, esses personagens – o próprio boi, seu amo, sinhazinha da Fazenda, Pai Francisco e Mãe Catirina, vaqueirada -, entretanto, se espriam por todo o espetáculo em Parintins e o entremeiam de modo muito variado.

Símbolo da agremiação e motivo central de todo o espetáculo, o surgimento do boi-artefato-dançante é sempre uma 'surpresa'; o *bozinho* pode sair misteriosa e inesperadamente de uma alegoria em forma de coração vermelho, que gira e explode fogos de artifício com sua chegada. Ou da boca, subitamente aberta, de um assustador monstro Mapinguari. Pode vir do céu, pendurado numa estrela, ou sair de dentro de um disco voador. Pode emergir alegre e simplesmente no seio da entusiasmada galera que torce por ele nas arquibancadas. Ou pode surgir ainda de dentro de um círculo de fogo, da mão gigantesca do Criador, ou das profundezas de um rio... Sua chegada é sempre saudada com muitos fogos de artifício e toada especial. Antes dele, já chegou seu Amo, chamando-o com o berrante para brincar na arena e entoando uma toada de improviso e desafio ao Amo do Boi contrário (que, interpelado, responderá agressiva e jocosamente na apresentação do contrário que se sucede). Vem também a *vaqueirada* – cerca de 40 componentes caracterizados de vaqueiros, enfiados no saiote que simula um cavalo - que executa em volta do *Boi* uma coreografia especial. E há sempre a entrada em cena de *Pai Francisco* e *Mãe Catirina*, personagens que, como as Baianas nas escolas de samba carioca, são itens obrigatórios embora não sejam itens de julgamento. Eles chegam geralmente vestidos de palhaços, pintados de negro, saltitando, pulando e caindo pela arena.

Depois de sua chegada, o *Boi* executa uma dança solo ao som da toada que o celebra. Com ele em cena, lá vem também a *Sinhazinha da Fazenda*, que também faz uma apresentação individual - um bailado delicado, leve e gracioso, de dócil sensualidade - ao som de toada especial. Ela é 'a filha mais querida do dono da fazenda' e seria como que a 'anfitriã da festa no terreiro da fazenda'. O figurino de *Sinhazinha* é sempre um luxuoso vestido rodado, chapéu e sombrinha⁴⁸. Antes de despedir-se da galera ou retirar-se para um dos lados da arena, cedendo o centro da cena para outros personagens do espetáculo, o *Boi* deve também comer capim e sal dado pela *Sinhazinha da Fazenda*. Geralmente ausente das outras sequências dramáticas, ele voltará ao final do espetáculo para conduzir o grupo brincante para fora da arena. Seu 'tripa'- aquele que dança nas entranhas do *Boi* - é sempre um exímio bailarino que movimenta com leveza e graça a carcassa do bicho sob a qual dança escondido⁴⁹.

⁴⁸ É tentador contrastar o balé da *Sinhazinha* com outra personagem feminina, geralmente parceira do Pajé, a *Cunhã Poranga* (a moça mais bonita em língua tupi) em sua dança e fantasia sensuais. Há ainda a *porta-estandarte*, que defende dançando o emblema da agremiação e a *rainha do folclore*, quase uma duplicação, menos ousada no entanto, da *Cunhã*.

⁴⁹ No *Boi Caprichoso*, o 'tripa' é também o artista que confecciona a armação do boi. Esta deve estar perfeitamente adaptada a seu corpo, permitindo o movimento mais livre possível, e assegurando a graça desse bailado de mímica, que exige a habilidosa manipulação da armação (o boi fica ereto, ou se curva, mexe a cabeça para ambos os lados) e o acionamento dos mecanismos para os efeitos especiais: o coração ou a estrela da testa brilham ou pulsam; sai fumaça por suas narinas. A cada ano, o *Bozinho* traz também suas surpresas.

Esse conjunto de personagens dança também coletivamente e encena de modo solto e alusivo a 'história da origem' do 'auto do boi', enquanto a alegoria central da sequência dramática que homenageia o folclore "da origem" acontece no centro da arena⁵⁰.

Outras sequências dramáticas, encenadas a cada noite de performance, disputam, entretanto, a atenção do expectador e o empenho dos brincantes. Desde os anos 1980, o *Bumbá* de Parintins acolheu decididamente os inúmeros temas míticos regionais e amazônicos que conferiram à festa sua tonalidade ímpar. As mortes e ressurreições diretas e efetivamente exaltadas e encenadas na arena não são as do *Boi*, mas aquelas apresentadas nas sequências dramáticas que elaboram mitos indígenas ou ribeirinhos da região amazônica. Há, em especial a sequência autodenominada 'Ritual', o ponto alto de cada performance festiva, que traz como personagem principal não o *Boi-Artefato-Dançante*, mas o Pajé, ele também um exímio bailarino. O clímax festivo alcançado nesse momento revela o deslocamento do tema da morte e da ressurreição para a mitologia de fundo indígena. Entre os anos 1990 e 2000, quando a fama do *Bumbá* expandiu-se nacional e internacionalmente, tal deslocamento levou-me a interpretar essa festa (Cavalcanti, 2000) como a expressão de um novo indianismo, emblemático da abertura do *Bumbá* para o ambiente amazônico e de sua participação no desejo de construção de uma identidade cultural regional renovada.

3. Concluindo. Os dois tempos do Boi

A história da morte e ressurreição do *Boi Precioso*, estabelecida entre nós como sendo aquela 'da origem' do folguedo do *Bumba-meu-boi*, demonstra certamente grande poder de mitização⁵¹. Quando simplificada na bibliografia dos estudos de folclore pela ideia de um auto, ou mesmo se, seguindo Mário de Andrade, procurarmos com ela o tal 'entrecho dramático' bem definido que conteria a unidade estética e intelectual da performance, somos levados inevitavelmente a corroborar a ideia da perda inexorável das tradições populares e de sua corrupção por valores tidos como mais modernos. Por mais pujante que se apresente a nossos olhos uma expressão festiva, do ponto de vista de um 'conteúdo fixo nacionalizante' almejado pelo projeto cultural/ideológico de Mário de Andrade vence a visão pessimista com relação às tradições populares, em um tipo de discurso já bem denominado por Gonçalves (2003) como "retórica da perda".

Há porém um outro tipo de elo entre as formulações de Mário de Andrade relativas ao *Bumba-meu-Boi*, que tanto influenciaram nos estudos de folclore que se sucederam e a atualidade do *Bumbá* de Parintins. O elo criativo entre esses dois

⁵⁰ Sobre a forma de significação das alegorias no *Bumbá*, ver Cavalcanti (2011 e 2015).

⁵¹ Mitismo ou mitização é um conceito elaborado por Marcel Détienne (1992) referente à capacidade de certas histórias de se tornarem mitos na vida coletiva.

tempos do *Boi* pode ser encontrado na percuciente resenha já mencionada de Merquior (1981) ao livro de Mello e Souza (1979). Ao comentar a visão trágica e ambivalente que perpassa o romance *Macunaíma* (Andrade, 1988), Merquior chamou nossa atenção para a presença de um otimismo da forma em Mário de Andrade. Seu texto ilumina outro aspecto fundamental da interpretação de Mello e Souza que vale ressaltar: a importância da forma estética na solução da busca nacionalista de nosso autor⁵². Haveria aqui, um “otimismo da forma” expresso no compartilhamento do modelo compositivo entre as formas europeias da suíte e da variação, da música e dança populares, do romance *Macunaíma*. A positividade nacionalista do projeto de Mário de Andrade – “nacionalismo de modulação”, de qualidade estética “excepcionalmente inclusiva” (Andrade, 1988: 266) – repousaria, então, não na leitura ufanista do conteúdo do romance, de um pessimismo próximo ao trágico, mas na solução formal da expressão artística.

Mário de Andrade trabalhou a apresentação do tema central ao folguedo exposto no trecho dramático com a noção antropológica de mito evolucionista, vigente na obra dos autores a que recorreu na época⁵³. É possível, entretanto, trabalhar a ideia de um motivo central ao *Boi* (mesmo que tal motivo não seja dramatizado em sentido estrito no folguedo) a partir da noção estruturalista de mito elaborada em especial por Claude Lévi-Strauss (1967, 1993), libertando assim o *Bumbá* da ideia da encenação de um ‘roteiro’. Quando o fiz em análise anterior (Cavalcanti, 2006), o motivo da morte e ressurreição do *Boi* emergiu de fato como uma potente matriz de sentido a alimentar um vasto processo de fabulação mítica ainda vivo, atualizado e resignificado a cada ano nas narrativas e nas performances festivas dos *Bumbas* e *Bumbás* país afora.

Porém, além disso, o registro mais fragmentário de apreensão das danças dramáticas, também proposto por Mário de Andrade, parece emergir ao final desta conversa de *Boi* como particularmente pertinente. Por esse viés de leitura das DD, que enfatiza a dimensão artística e a natureza de performance das expressões populares, nos surpreendemos muito próximos do arcabouço estético e performático dos espetáculos contemporâneos do *Bumbá* de Parintins. Peço licença a Mário de Andrade e permito-me acrescentar dois ajustes significativos a sua formulação, trazidos pela contemporaneidade e dinâmica dos processos culturais populares: o primeiro é de natureza dramático-visual e abre lugar para a relevância dos espetaculares cenários alegóricos nas apresentações dos *Bumbás*; e o segundo, de natureza semântica, abre espaço para o decidido deslocamento do tema da morte e da ressurreição do *Boi* amazônico rumo à mitologia indígena. Isso posto, é

⁵² Esse mesmo ponto, por sinal, é a base do argumento de Moraes (1999).

⁵³ As principais referências teóricas para a noção de mito com que Mário de Andrade trabalhava são as obras de Frazer, Tylor e Lévy-Bruhl.

possível, e altamente esclarecedor, definir sumariamente o *Bumbá* de Parintins como uma sequência dançada e cantada de cenas dramáticas que, apresentadas em espetaculares cenários alegóricos, articulam-se livre e fragmentariamente em torno de um conjunto de personagens alusivos ao motivo central da performance: o tema da morte e ressurreição de um *Boi Mítico* que se deslocou em Parintins rumo ao imaginário mitológico indígena. Isso feito, é preciso, então, compreendê-lo em seus próprios termos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário de (1944). *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins.
- Andrade, Mário de (1976). *O turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- Andrade, Mário de (1982). "As danças dramáticas do Brasil". In Oneida Alvarenga (Org.), *Danças dramáticas do Brasil* (pp. 23-84). Tomo I. São Paulo: Itatiaia/ Instituto Nacional do Livro/ Fundação Pró-Memória.
- Andrade, Mário de (1983). *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.
- Andrade, Mário de (1988). *Macunaíma*. Coleção Arquivos. Paris/Brasília: UNESCO/CNPq.
- Andrade, Mário de (1993). *Poesias Completas*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica.
- Andrade, Mário de (2017). "The Music of sorcery in Brazil". *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 14(1), pp. 1-24.
- Avé-Lallemant, Robert (1961). *Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura.
- Azevedo, Artur (1906). "O bumba meu boi". *Revista Kosmos*, 2, pp. 9-14.
- Borba Filho, Hermilo (1966). *Apresentação do bumba meu boi. O boi misterioso de Afogados*. Recife: Imprensa Universitária..
- Bordallo da Silva, Armando (1981). *Contribuição ao estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina*. Bragaça: Funarte/Fundação Cultural de Bragança.
- Câmara Cascudo, Luiz da (1984). *Dicionário de Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Carvalho, Luciana Gonçalves (2011). *A graça de contar: um Pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2000). O Boi Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. *Revista História Ciências e Saúde. Visões da Amazônia*, (6), pp. 1019-1046.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2002). O Indianismo revisitado pelo Boi Bumbá. Notas de pesquisa. *Somanlu. Revista de Estudos Amazônicos*, (2), pp.127-135.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2006). Tema e variantes do mito: sobre a morte a a ressurreição do boi. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 12(1), pp. 69-104.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2011). Alegorias em ação. *Sociologia & Antropologia*, 1(1), pp. 233-249.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2012a). *Reconhecimentos. Antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2012b). "Cultura popular e sensibilidade romântica. As danças dramáticas de Mário de Andrade". In Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, *Reconhecimentos. Antropologia, folclore e cultura popular* (pp. 288-347). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2012c). Tempo e Narrativa nos folguedos do boi. In Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, *Reconhecimentos. Antropologia, folclore e cultura popular* (pp. 351-381). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2015). "Os sentidos no espetáculo". In Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, *Carnaval, ritual e arte* (pp. 35-65). Rio de Janeiro: Ed. 7Letras.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro & Fry, Peter (2017). Brazil's music of sorcery according to Mário de Andrade: an introduction by the editors. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 14(1).

- DaMatta, Roberto (1987). "Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira". In *Relativizando: uma introdução à antropologia social* (pp. 58-85). Rio de Janeiro: Ed. Rocco.
- Détienne, Marcel (1992). *A invenção da mitologia*. Brasília/Rio de Janeiro: Ed. UnB/José Olympio Editora.
- Ferreira, Ascenso (1944). O bumba-meu-boi. *Arquivos*, (1-2), pp. 121-157.
- Gonçalves, José Reginando (2003). *A retórica da perda: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Gonçalves, Renata (2010). *A dança nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano.
- Hobsbawn, Eric (2006a). Introdução: a invenção das tradições. In Eric Hobsbawn e Terence Ranger (orgs.), *A invenção das tradições* (pp. 9-24). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hobsbawn, Eric (2006a). "A produção em massa de tradições: Europa, 1879 a 1914" In Eric Hobsbawn e Terence Ranger (orgs.), *A invenção das tradições* (pp. 271-316). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Lévi-Strauss, Claude (1967). *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Lévi-Strauss, Claude (1976). *O pensamento Selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional.
- Lévi-Strauss, Claude (1993). *Antropologia Estrutural 2*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Lopes Gama, Miguel do Sacramento (2000). A estultice do Bumba-meu-boi' In Evaldo Cabral de Melo (org.), *O carapuço* (pp. 330-338). São Paulo: Companhia das Letras.
- Lopez, Telê Porto Ancona (1972). *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades.
- Lopez, Telê Porto Ancona (2002). *O boi em Mário de Andrade*. Comunicação apresentada no 16 Moitará, Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, São Paulo, Campos de Jordão, Mimeo.
- Martins, Marcelo Adriano (2009). *Dois trajetória, um modernismo musical? Mário de Andrade e Renato Almeida*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Sociologia.
- Mello e Souza, Gilda (1979). *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades.
- Merquior, José Guilherme (1981). Macunaíma sem ufanismo. In *As ideias e as formas* (pp. 264-269). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Meyer, Marlyse (1991). O elemento fantástico numa forma de teatro popular brasileiro. In *Pirineus, caixas* (pp. 55-70). Campinas: Ed. Unicamp.
- Moraes, Eduardo Jardim de (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal.
- Moraes, Eduardo Jardim de (1992). Modernismo e folclore. Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. In *CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série "Encontros e Estudos") (pp. 75-78). Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP
- Moraes, Eduardo Jardim de (1999). *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume do Mará.
- Pereira de Queiroz, Maria Isaura (1967). O bumba meu boi, manifestação de teatro popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (2), pp. 87-97.
- Sahlins, Marshall (2004). Adeus aos tristes tropos: a etnografia no contexto da moderna história mundial. In Sahlins, Marshall, *Cultura na prática* (pp. 503-543). Rio de Janeiro: EdUFRJ.
- Salles, Vicente (1970). O boi-bumbá no ciclo junino. *Brasil Açucareiro*, (38), pp. 27-33.
- Soares, Lélia Gontinjo (Org.) (1983), *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore. 1936-1939*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Secretaria Municipal de São Paulo. Folclore/Memória 2.
- Travassos, Elizabeth (2014). Um colóquio de bruxos: Mário de Andrade, Fernando Ortiz e a 'música de feitiçaria'. *Debates*, (12), pp. 13-23.
- Valentini, Luisa (2013). *Um laboratório de Antropologia. O encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo: Ed. Alameda.
- Vilhena, Luiz Rodolfo da Paixão (1997). *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/ Funarte.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Professora Titular do Programa de Pós Graduação em Sociologia & Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade

Federal do Rio de Janeiro. Morada: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Largo São Francisco de Paula, 1 - Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20051-070, Brasil. E-mail: cavalcanti.laura@gmail.com

Receção: 19-03-2018

Aprovação: 03-06-2018

Citação:

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2018). O *Boi em dois tempos*. O *Bumba-meu-boi* em Mário de Andrade e o *Bumbá* de Parintins na Amazônia hoje. *Todas as Artes. Revista Lusobrasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 112-129. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a7

REGISTOS DE PESQUISA



SONS PARA LÁ DO PALCO. ESTRATÉGIAS PARA A GESTÃO DE CARREIRAS DIY NA CENA MUSICAL INDEPENDENTE PORTUGUESA

SOUNDS BEYOND THE STAGE. STRATEGIES FOR MANAGING DIY CAREERS IN THE PORTUGUESE INDEPENDENT MUSIC SCENE

SONNE AU-DELÀ DE LA SCÈNE. STRATÉGIES POUR GÉRER LES CARRIÈRES DIY DANS LA SCÈNE MUSICALE INDÉPENDANTE PORTUGAISE

SONIDOS MÁS ALLÁ DEL ESCENARIO. ESTRATEGIAS PARA LA GESTIÓN DE CARRERAS DIY EN LA ESCENA MUSICAL INDEPENDIENTE PORTUGUÊS

Ana Oliveira

ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, DINAMIA/CET-IUL, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Lisboa e Porto, Portugal

RESUMO: A análise que aqui desenvolvemos assenta numa perspetiva empreendedora dos músicos, protagonistas de uma lógica de mobilização de diferentes competências e de papéis complementares. Baseia-se num dos valores centrais da subcultura *punk*, o *ethos* DIY, que aqui surge como um novo padrão de promoção da empregabilidade, permitindo gerir a incerteza associada à construção de carreiras na música. Adotando uma abordagem DIY das carreiras musicais, procuramos compreender de que forma os músicos e os diferentes atores da cena musical independente portuguesa constroem as suas carreiras. É possível viver da música? O que significa ser músico em Portugal hoje em dia? Que estratégias são mobilizadas? Existem diferentes tipos de carreiras e diferentes maneiras de ser músico? Até que ponto o *ethos* e a *praxis* DIY estão presentes? Estas são algumas das questões que nos propomos responder com base nas entrevistas semiestruturadas que realizámos com diferentes atores da cena musical independente das áreas metropolitanas de Lisboa e Porto.

Palavras-chave: carreiras na música, DIY, cena de música independente, gestão de carreiras.

ABSTRACT: Our analysis is based on an entrepreneurial perspective of the musicians, seen as protagonists of a logic of assumption of different skills and complementary roles. This emphasis is based on one of the core values of the punk subculture, the DIY ethos, which emerges here as a new pattern of promoting employability, managing the uncertainty associated with building careers in music. Adopting a DIY approach of the music careers, we aim to understand how the musicians and the different actors of the Portuguese independent music scene build their careers. Is it possible to live through music? What does it mean to be a musician in Portugal nowadays? What strategies are mobilized by the musicians? Are there different types of careers and different ways of being a musician? To what extent are the DIY ethos and praxis present? These are some of the questions we propose to answer based on the semi-structured interviews we conducted with different actors of the independent music scene of the metropolitan areas of Lisbon and Porto.

Keywords: music careers, DIY, independent music scene, career management.

RÉSUMÉ: L'analyse développée ici est basée sur une perspective entrepreneuriale des musiciens, des acteurs dans une logique de mobilisation des compétences différentes et des rôles complémentaires. Il est basé sur un des valeurs fondamentales de la sous-culture *punk*, l'éthique DIY, qui apparaît ici comme une nouvelle norme pour la promotion de l'employabilité, ce qui permet de gérer l'incertitude associée à la construction de carrières en musique. En adoptant une approche DIY aux carrières de la musique, nous essayons de comprendre comment les musiciens et les différents acteurs de la scène musicale indépendante portugaise construisent leur carrière. Est-il possible de vivre de la musique? Qu'est-ce que cela signifie d'être un musicien au Portugal de nos jours? Quelles stratégies sont mobilisées? Existe-t-il différents types de carrière et différentes manières d'être musicien? Dans quelle mesure l'éthos et la praxis DIY sont-ils présents? Voici

quelques-unes des questions que nous avons l'intention de répondre à partir d'entretiens semi-structurés que nous avons menés avec les différents acteurs de la scène musicale indépendante dans les régions métropolitaines de Lisbonne et Porto.

Mots-clés: carrières en musique, DIY, scène musicale indépendante, gestion des carrières.

RESUMEN: El análisis que aquí desarrollamos se basa en una perspectiva emprendedora de los músicos, protagonistas de una lógica de movilización de diferentes competencias y de papeles complementarios. Se basa en uno de los valores centrales de la subcultura *punk*, el ethos DIY, que aquí surge como un nuevo estándar de promoción de la empleabilidad, permitiendo gestionar la incertidumbre asociada a la construcción de carreras en la música. Tomando un enfoque DIY para carreras musicales, tratamos de entender cómo los músicos y los diferentes actores de la escena musical independiente portuguesa construyen sus carreras. ¿Es posible vivir de la música? ¿Qué significa ser músico en Portugal hoy? ¿Qué estrategias se movilizan? ¿Existen diferentes tipos de carreras y diferentes maneras de ser músico? ¿Hasta qué punto el ethos y la praxis DIY están presentes? Estas son algunas de las preguntas que intentamos responder a partir de entrevistas semiestructuradas que llevamos a cabo con diferentes actores de la escena musical independiente en las áreas metropolitanas de Lisboa y Oporto.

Palabras-clave: carreras en la música, DIY, escena de música independiente, gestión de carreras.

1. Introdução

Nas últimas décadas, temos assistido a um considerável aumento do interesse científico na construção de carreiras no trabalho criativo (Campbell, 2013; Leadbeater & Oakley, 1999, McRobbie, 1999, 2004). Considerando especificamente o caso da música, vários autores têm-se focado na construção e estruturação de carreiras (Oliver & Green, 2009; Oliver, 2010; Perrenoud & Bataille, 2017; Reitsamer, 2011), dando especial atenção às condições de vida dos músicos e às estratégias mobilizadas pelos mesmos.

A análise da produção musical que pretendemos desenvolver aqui baseia-se numa abordagem *do-it-yourself* (DIY) das carreiras musicais. Esta, por sua vez, radica na premissa de que a música é um polo aglutinador de várias atividades, podendo a produção musical ser analisada a partir de uma perspetiva empreendedora em relação aos trabalhadores criativos e, especificamente, aos músicos. Vários autores têm desenvolvido trabalho sobre estes “novos independentes”, trabalhadores *freelancers*, protagonistas de uma lógica de desenvolvimento de competências múltiplas, que os faz assumir simultaneamente papéis vários e complementares - o papel de músicos, produtores, designers e promotores -, gerando interseções entre vários subsectores artísticos e criativos, e também questionando fronteiras entre o profissional e o amador (Hennion, Maisonneuve, & Gomart, 2000). Esta ênfase assenta na revisitação por parte da teoria social de um dos valores centrais da subcultura *punk* - o ethos DIY (Dale, 2008; Guerra, 2017; Guerra & Quintela, 2016; Hein, 2012; McKay, 1998; Moran, 2010; Oliver, 2010), assente numa lógica de *empowerment*, na posse dos meios de produção pelos próprios músicos como uma alternativa aos circuitos de produção tradicionais e *mainstream*. Tal relaciona-se com a mobilização de competências DIY, resistência, realização, liberdade e ação coletiva como novos padrões de promoção da empregabilidade, permitindo gerir a incerteza dessa opção em termos de construção de uma trajetória profissional.

Assumindo estas como premissas de base e focando-nos na cena de música independente portuguesa, temos como objetivo contribuir para a resposta a algumas questões-chave. É possível viver da música? O que significa ser músico em Portugal atualmente e que estratégias são mobilizadas para tal? Ambicionamos, igualmente, perceber se existem diferentes tipos de carreiras e diferentes formas de ser músico e ainda até que ponto o *ethos* e a *praxis* DIY estão presentes no dia-a-dia destes atores.

Para tal seguiremos um trilha metodológico qualitativo, alicerçado na informação recolhida através da realização de 70 entrevistas semidiretivas a um conjunto de músicos, produtores, editores, promotores, agentes, programadores/curadores de espaços de concertos, críticos/jornalistas e radialistas da cena musical independente. Delineando um breve retrato sociodemográfico dos entrevistados,

salientamos que do conjunto total de entrevistas, 40 foram realizadas com atores do campo musical provenientes da Área Metropolitana de Lisboa e 30 da Área Metropolitana do Porto. Relativamente ao género dos entrevistados, estes são na sua maioria do género masculino, com apenas 21% dos entrevistados pertencendo ao género feminino. Em termos etários, 51% dos entrevistados situa-se entre os 29 e os 39 anos; 24% tem entre 18 e 28 anos, estando os restantes 24% entre os 40 e os 61 anos.

2. Representações sobre a condição de músico

Detemo-nos agora naquelas que são as representações dos nossos entrevistados sobre a atual condição de músico em Portugal. De uma forma transversal estas podem ser agrupadas em cinco grandes categorias de análise. Uma primeira categoria prende-se com as perceções relativas à atividade musical, que acabam por assumir a forma de um conjunto de valores e de atitudes tidos como essenciais à atividade de músico. Assim, uma enorme vontade e paixão são tidas como fulcrais para a prossecução de uma carreira na música. Só assim se torna possível ultrapassar os sacrifícios financeiros e a instabilidade subjacentes a uma tal opção, bem como as exigências de investimento em termos de tempo que uma carreira na música pressupõe. Aliás, dedicação, abertura e flexibilidade são também apresentadas como formas de estar inerentes à atividade de um músico. Acima de tudo, e de um modo praticamente transversal, os nossos entrevistados veem a atividade musical como um emprego a tempo inteiro, com as mesmas exigências de qualquer outra profissão. Como a afirmação abaixo transcrita⁵⁴ corrobora, são assim colocadas de parte concepções da música enquanto um *hobby* ou um mero entretenimento, bem como as perspectivas mais romantizadas da atividade musical.

Nós hoje em dia aplicamos um formato de emprego a tempo inteiro, mas nem toda a gente tem essa disponibilidade, mesmo financeira. Nós deixamos aquela coisa poética e romântica da inspiração. Nós apostamos no trabalho, mas para isso é preciso ter o horário livre. Felizmente nós os cinco, após vários anos de investir na música, conseguimos viver só da música. Trocámos um emprego das nove às cinco no escritório por um emprego das nove às cinco no estúdio.

Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Porém, e avançando para uma segunda categoria de análise relativa às perspetivas acerca da música em si mesma, deparamo-nos com diferentes posicionamentos. Se por um lado, alguns entrevistados adotam uma postura pragmática e sem sentimentalismos, vendo a música como um negócio, outros admitem ter uma relação demasiado emocional com a música, tendo por isso muita dificuldade em encará-la como uma profissão. De um modo geral, neste último caso

⁵⁴ Pautando a nossa investigação pelos princípios da privacidade e da confidencialidade defendidos pelo Código Deontológico da Associação Portuguesa de Sociologia, mantemos o anonimato dos entrevistados, substituindo o seu nome verdadeiro por nomes fictícios.

encontram-se os músicos que conjugam a música com outras atividades. Já no que concerne ao primeiro grupo encontramos essencialmente aqueles que exercem apenas a atividade de músicos. Não deixando de considerar toda a criatividade e prazer associados ao momento da criação, diferenciem-no do momento da execução, isto é, da produção e da promoção, que implica planeamento e estratégias bem definidas para transformar a música criada em retornos económicos. Associada a esta distinção, para grande parte dos entrevistados, o foco parece estar mais no processo do que nos resultados. Por outras palavras, centram-se no fazer música e não tanto no ser músico, definindo assim a condição de músico pela ação. Os dois excertos abaixo dão conta destes diferentes posicionamentos.

Para mim música está essencialmente ligada à emoção, àquilo que eu sinto. Então é muito difícil pensar na música como um trabalho. (...) E é-me difícil perceber como é que as outras pessoas podem fazer carreira disso. Entrar na música como uma carreira, para mim não é a maneira de a fazer. Tu entras na música como uma coisa de que tu gostas, que faz parte de ti, que acontece. Se a carreira acontecer, ótimo. E tu podes ajudar a que ela aconteça. Ser demasiado carreirista não sei se funciona, porque a música depende daquilo que provoca nas outras pessoas e tu não advinhas isso.

Daniela, 37 anos, mestrado, música e ilustradora, Lisboa.

Uma terceira categoria de análise está estreitamente relacionada com as condições de vida. E aqui sobressaem essencialmente aspetos menos positivos. Desde logo a condição de trabalhar como *freelancer*, não tendo horários formais ou convencionais, e a disponibilidade para correr riscos e para viver com a imprevisibilidade. No mesmo sentido, aqueles que afirmam ser possível viver da música, fazem-no sem grandes luxos, ou seja, pagando as contas, mas vivendo em condições que classificam como modestas. Na maior parte dos casos, os nossos entrevistados dão conta da necessidade de complementar a atividade de músico com outras atividades. Mais concretamente, e como é possível comprovar através das tabelas 1 e 2, dos 59% dos entrevistados músicos, apenas 20% são exclusivamente músicos, enquanto 39% afirmam conciliar a atividade enquanto músicos com outras. No que concerne às atividades desenvolvidas em paralelo com a música, o destaque vai para as atividades de produção musical e para o trabalho como designer.

Uma quarta categoria de análise prende-se com uma comparação entre o momento atual e um passado recente (com um intervalo de 20, 30 anos) relativamente à maior ou menor facilidade de viver e fazer carreira na música. De um modo geral, ainda que com algumas nuances, os entrevistados afirmam perentoriamente que hoje é mais fácil fazer música. Não só os instrumentos e todos os materiais se tornaram mais acessíveis, incluindo os estúdios, como todas as ferramentas digitais e a própria Internet permitiram uma democratização do

processo de criação musical e também do processo de aprendizagem⁵⁵. Paralelamente, as redes sociais e todas as plataformas de partilha e divulgação de música (MySpace, SoundCloud, Bandcamp, Spotify,...) possibilitam uma mais fácil e mais rápida promoção, muitas vezes, feita pelos próprios músicos. As distâncias encurtam-se e as músicas produzidas em Portugal podem ser ouvidas e adquiridas praticamente em qualquer parte do mundo. Todavia, tal faz com que a competição também aumente. Hoje são muitas mais as pessoas a criar e a divulgar a sua música, pelo que se torna difícil um músico ou uma banda distinguir-se e sobressair numa quase infinidade de possibilidades. E isso leva-nos a uma segunda dimensão desta categoria. Se por um lado é mais fácil fazer música, tal não significa necessariamente que seja mais fácil viver dela.

Profissão	N.	%
Músico e...	27	39
Apenas músico	14	20
Promotor	7	10
Estudante e músico	6	9
Radialista	4	6
Journalista	3	4
Programador	3	4
Agente	2	3
Produtor	2	3
Editor	1	1
Diretor de associação	1	1
Total	70	100

Tabela 1. Profissão dos entrevistados.

Fonte: Elaboração própria.

Atividades desenvolvidas em paralelo com a música	N.	%
Produção	7	26
Design	4	15
Ensino	3	11
Arquitetura	2	7
Promoção	2	7
Ilustração	1	4
Artes visuais	1	4
Fotografia	1	4
Agenciamento	1	4
Programação	1	4
Técnico de som	1	4
Trabalhos pontuais	1	4
Tradução	1	4
Advocacia	1	4
Total	27	100

Tabela 2. Atividades desenvolvidas em paralelo com a música.

Fonte: Elaboração própria.

Uma quinta e última categoria de análise, que de certo modo agrega as anteriores, remete-nos para as perspetivas relativamente às oportunidades de construção de uma carreira na música. A este nível a perspetiva dominante é a de que hoje há mais oportunidades, uma vez que existem mais meios, mais recursos e mais redes entre os diferentes atores do campo musical. Ainda assim, os entrevistados equacionam diferentes tipos de viabilidade económica, por isso, diferentes tipos de carreira dependendo dos géneros musicais em que os músicos

⁵⁵ Considere-se aqui, a título de exemplo, o impacto dos *softwares* de gravação e produção de música, bem como dos diversos tutoriais disponíveis na Internet, que facilitam não só a aprendizagem, como também a escolha de instrumentos e outros equipamentos.

se movem. Paralelamente, partilham da perceção de que ser músico ou fazer carreira na música é algo cíclico, não apenas ao longo dos vários momentos do ano, consoante os períodos com mais ou menos concertos, mas também ao longo de toda a sua trajetória, ela própria composta por altos e baixos. Como que sumariando as representações que temos vindo a apresentar, um dos entrevistados afirma mesmo ver a carreira de um músico como um trabalho cada vez mais operário e menos burguês, pela necessidade de fazer música todos os dias, por toda a quantidade de trabalho (muito dele administrativo e burocrático) associado à atividade de músico e pela necessidade de estar envolvido em tudo aquilo o que está relacionado com a música, o que nos leva ao que referimos no início sobre a multiplicidade de papéis assumidos pelos músicos.

3. Estratégias para a construção de carreiras na música

Após analisadas as representações sobre a condição de músico urge descortinar aquelas são as estratégias mobilizadas pelos diferentes atores para a construção e gestão das suas carreiras na música. Desde logo, é-nos possível identificar mais de 40 estratégias diferentes. Debrucemo-nos sobre as dez mais significativas no conjunto dos nossos entrevistados.

Indo ao encontro da ideia com que terminámos o ponto anterior, a estratégia mais referida pelos nossos entrevistados (69%) é precisamente o desempenho de diferentes papéis na música. Trata-se da materialização do *ethos* DIY, assegurando várias fases do processo de fazer música. À dimensão criativa de escrever, compor e tocar, estes agentes adicionam muitas outras atividades – a de produtores, editores, promotores, agentes, designers (de capas de discos, cartazes de concertos), entre outras. Na maior parte dos casos, as competências necessárias à realização destas atividades são adquiridas pela prática e pelo contacto com pares. Noutros advêm do seu percurso formativo. De salientar que no âmbito desta estratégia incluímos os músicos que escrevem, compõem ou produzem para outros artistas. Com efeito, a mobilização de competências várias, o controlo dos diferentes momentos do processo e o trabalho para outros músicos (para um cliente), aproxima-nos da visão de Becker (2008 [1982]), ou mais recentemente de Perrenoud & Bataille (2017), do trabalho do músico comparado ao trabalho de artesão.

Uma segunda estratégia, referida por 54% dos entrevistados, implica conciliar a música com outra profissão. Mais concretamente pressupõe ter um *day job* que, muitas vezes, não está relacionado com a música. Para alguns esta é uma estratégia à qual recorrem apenas nos períodos em que a música não é suficiente para garantir a sua sustentabilidade. Noutros casos, este é um emprego permanente, e não raras as vezes o emprego principal ou em pé de igualdade com a música. Em qualquer

um dos casos, é essencial a flexibilidade de horários, que facilite a marcação de ensaios, concertos e *tours*.

A multiplicidade de projetos musicais é também uma das estratégias mais mobilizadas pelos nossos entrevistados (40%). Incluem-se aqui os chamados músicos de sessão, que acompanham outros artistas ou que tocam noutros projetos que não da sua autoria, mas também os músicos que possuem distintos projetos autorais. Na verdade, esta estratégia é vista, por um lado, como permitindo a manifestação de diferentes identidades e linguagens artísticas e, por outro, como possibilitando tocar várias vezes nos mesmos espaços de concerto, sem repetir o projeto e assim alargando as fontes de rendimento.

Remetendo-nos para a dimensão relacional e coletiva da música (Guerra, 2015; Crossley & Bottero, 2015; Crossley, McAndrew, & Widdop, 2014; McAndrew & Everett, 2015), uma quarta estratégia essencial à construção e manutenção de uma carreira na música é a promoção de redes, de relações e de contactos (23%). É, assim, salientada a importância de estar associado a núcleos de artistas e de conhecer as pessoas certas, aquelas que podem gerar oportunidades. Neste sentido, os entrevistados relevam igualmente as relações informais estabelecidas no decorrer da frequência noturna de espaços de fruição musical e socialização.

Uma quinta estratégia referida por 20% dos entrevistados passa por tocar ao vivo, fazendo um circuito de concertos. Com a quebra na venda de discos registada a nível mundial, a música ao vivo tornou-se uma importantíssima fonte de rendimento dos músicos. O mesmo acontece com os direitos de autor, identificados como uma estratégia relevante por 19% dos entrevistados.

Uma sexta estratégia remete-nos para uma das conceções da música e da atividade musical que anteriormente referimos – a da música como uma qualquer outra profissão, como um negócio. Neste sentido, para 19% dos entrevistados, é fulcral planear a carreira, definir uma estratégia e uma metodologia de trabalho.

Ainda que com menos expressividade, de entre as dez mais referidas surgem ainda outras estratégias: licenciar a música, ou seja, fazer bandas sonoras para cinema, teatro, dança, televisão, publicidade (16%), o que nos aproxima de novo da noção do músico artesão, que cria música para um cliente e segundo diretivas previamente definidas (Becker, 2008 [1982]; Perrenaud & Bataille, 2017); a contínua actividade, a ideia de nunca parar e de estar sempre a fazer algo, seja a criar, seja a tocar, a fazer bandas sonoras (16%); e fazer álbuns com regularidade, de modo a potenciar um maior número de concertos e também para que público e os *media* não se esqueçam do músico ou da banda (13%).

4. Representações sobre o *ethos* e a *praxis* DIY

Como último ponto deste registo de pesquisa focamo-nos agora nas representações sobre a presença do *ethos* e da *praxis* DIY nas carreiras dos atores da cena independente entrevistados.

Desde logo, o DIY surge como uma necessidade, sobretudo premente na cena independente, nos momentos iniciais das trajetórias musicais e também no caso de músicos mais velhos, que iniciaram o seu percurso num contexto em que o acesso a estúdios de gravação e à edição de álbuns ou EPs era bem mais limitado, sendo dominado pelas grandes editoras. O DIY surge aqui como alternativa à escassez de recursos e como uma forma de poupar dinheiro, facilitando investimentos futuros. Assim o descreve o discurso do nosso entrevistado.

Começou por ser uma necessidade, porque comecei a fazer coisas nessa altura de transição, em que era muito difícil. Era gravadores de pista na garagem, gravar cassetes, tirar fotocópias das maquetes das cassetes, ir entregar à rádio local. Isso é o DIY, o único possível na altura, era a única maneira de fazer coisas se não tivesses um contrato com uma editora discográfica.

Orlando, 43 anos, ensino secundário, músico, Barreiro

Mas, de formas mais ou menos assumidas, o DIY é também entendido como uma afirmação, como um *statement*. Assumir uma tal postura é um modo de assegurar a independência, a autonomia, a liberdade criativa para fazer a música que quiserem e da forma que quiserem, acabando por gerar uma alternativa ao tradicional funcionamento da indústria musical. Paralelamente, serem os próprios músicos a executar diferentes tarefas permite-lhes um maior controlo de todas as dimensões e fases do processo de criação e divulgação musical. Com efeito, alguns dos nossos entrevistados associam à atitude DIY um sentimento de orgulho em relação àquilo que são capazes de fazer com os seus próprios meios. Indo ao encontro da génese do movimento *punk*, os atuais protagonistas da cena independente portuguesa descrevem os seus percursos e projetos como sendo o preenchimento de lacunas previamente identificadas. Pense-se no exemplo dos promotores de concertos. Muitos admitem ter iniciado essa atividade por não haver ninguém ou nenhuma entidade que organizasse concertos das bandas de que gostavam e queriam ver. O DIY surge aqui associado a uma lógica de capacitação e de ação.

É tentares ser autónomo. Principalmente na música independente (e acho que hoje em dia quase toda a gente começa de forma independente) acho que o ideal é tu fazeres tudo o que puderes que está relacionado com a tua atividade enquanto músico. O que não sabes deves procurar saber ou arranjar quem te ensine, ou quem te aconselhe. Mas deves sempre procurar que parta de ti a procura de saber como é.

Oswaldo, 26 anos, a completar o mestrado, estudante, músico e promotor, Porto

Finalmente, no discurso dos nossos entrevistados a manifestação do DIY no modo como gerem as suas carreiras surge justificada pelo prazer que tal lhes proporciona e pela sua vontade de que assim seja. Assim, muitos dos nossos entrevistados afirmam que sempre gostaram, sempre se interessaram e sempre tiveram vontade de aprender diferentes tarefas, fases ou áreas relacionadas com a música. Daí ao desempenhar de diferentes papéis do processo musical foi um percurso que, nas suas palavras, surgiu como sendo natural.

Sempre me interessei por todos os aspetos desta área. Desde miúdo fazia experiências com gravações e daí até aprender a gravar e a ter o estúdio foi um processo natural. Gosto de ser eu a fazer. No que diz respeito a tocar, também tocava vários instrumentos e rapidamente cheguei àquela coisa do *one man band* e agora gravo eu tudo sozinho.

Diogo, 40 anos, Licenciatura, músico, produtor e promotor, Barreiro

5. Notas finais

Chegados aqui e tentando responder às questões colocadas no início, importa tecer algumas considerações finais, elas próprias pistas para aprofundamentos teóricos e empíricos futuros.

Parece-nos, desde logo, existirem diferentes formas de ser músico e de estar na música e, por isso, diferentes tipos de carreiras. As diferenciações definem-se não só pelas perspetivas e estratégias adotadas pelos atores para a gestão da sua carreira, como também pelo papel desempenhado na cena. Neste sentido, parece haver uma mais fácil profissionalização de outras atividades em torno da música que não a atividade de músico (trabalho na área da produção, promoção, agenciamento, crítica/jornalismo musical).

Ao mesmo tempo, alguns dos músicos mais jovens têm dificuldade em ver a música como uma profissão e como a única profissão. Por um lado, porque não acreditam ser possível viver exclusivamente da música. Por outro, porque têm vontade de se expressarem através de outras linguagens artísticas. Não se veem limitados a um único canal de expressão, pelo que a música é apenas uma das possibilidades no âmbito da qual podem dar aso à sua criatividade e à qual podem voltar sempre que desejarem. Nestes casos a carreira na música é composta por uma sequência de movimentos de avanço e recuo.

Uma terceira nota a considerar é a preponderância que a multiplicidade de papéis assume nas carreiras musicais da cena independente. Na verdade, este pode ser visto como um elemento-chave na definição da atual condição de músico. Ser músico é, em primeiro lugar e acima de tudo, não ser apenas músico, é fazer um trabalho de artesão.

Esta multiplicidade é, no entanto, geradora de tensões. À visão emocional da música opõe-se uma leitura da música enquanto negócio, que tem de ter retorno económico. Ao trabalho criativo opõe-se o trabalho administrativo, disputando o tempo, a concentração e a dedicação do músico. À carreira musical opõe-se, muitas vezes, um *day job*, com todas as limitações que o segundo impõe à primeira.

Por último, o DIY parece surgir quase como uma obrigação, como um requisito para a construção de uma carreira na música independente, seja por necessidade, por vontade de afirmar um posicionamento, ou por desejo. A Internet, em todas as suas vertentes, é um elemento facilitador do DIY, gerando grandes impactos na construção e gestão de carreiras na música, tanto do ponto de vista da criação e promoção musical, como ao nível da aprendizagem, não só da música em si, mas também de todas as atividades a ela associadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becker, Howard (2008 [1982]). *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Campbell, Miranda (2013). *Out of the basement. Youth cultural production in practice and in police*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Crossley, Nick, & Bottero, Wendy (2015). Social spaces of music: introduction background. *Cultural Sociology*, 9(1), pp. 3–19.
- Crossley, Nick, McAndrew, Siobhan & Widdop, Paul (Eds.). (2014). *Social networks and music worlds*. London: Routledge.
- Dale, Pete. (2008). It was easy, it was cheap, so what?: reconsidering the DIY principle of punk and indie music. *Popular Music History*, 3(2), pp. 171–193.
- Guerra, Paula (2015c) (org.). *More than loud. Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento. Guerra.
- Guerra, Paula & Quintela, Pedro (2016). From Coimbra to London: to live the punk dream with my tribe. In João Sardinha & Ricardo Campos (Eds.), *Transglobal Sounds. Music, Youth and Migration*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Guerra, Paula (2017). 'Just can't go to sleep': DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*. 16(3), pp. 283-303.
- Hein, Fabien (2012). Le DIY comme dynamique contre-culturelle? L'exemple de la scène *punk rock*. *Volumel*, 9(1), pp. 105–126.
- Hennion, Antoine, Maisonneuve, Sophie, & Gomart, Emilie (2000). *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'aniour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française.
- Leadbeater, Charles & Oakley, Kate (1999). *The Independents: Britain's new cultural entrepreneur*. London: Demos.
- Mcandrew, Siobhan & Everett, Martin (2015). Music as collective invention: a social network analysis of composers. *Cultural Sociology*, 9(1), pp. 56–80.
- McKay, George (1998). *DIY culture: party & protest in nineties Britain*. London: Verso.
- McRobbie, Angela (1999). *In the culture society: art, fashion and popular music*. London New York: Routledge. ISBN 9780415137508.
- McRobbie, Angela (2014). *Be creative making a living in the new culture industries*. City: Polity Press. ISBN 9780745661940.
- Moran, Ian (2010). Punk: The Do-It-Yourself subculture. *Social Sciences Journal*, 10(1), pp. 58–65.
- Oliver, Paul (2010). The DIY artist: issues of sustainability within local music scenes. *Management Decision*, 48(9), pp. 1422–1432.
- Oliver, Paul, & Green, Gill (2009, March). *Adopting new technologies: self-sufficiency and the DIY artist*. Paper presented at UK Academy for Information Systems Conference. St Anne's College, University of Oxford.
- Perrenoud, Marc & Bataille, Pierre (2017). Artist, craftsman, teacher: "being a musician" in France and Switzerland. *Popular Music and Society*. DOI: 10.1080/03007766.2017.1348666.

Reitsamer, Rosa (2011). The DIY Careers of Techno and Drum “n” Bass DJs. Vienna. *Journal of Electronic Dance Music Culture*, 3(1), pp. 28–43.

Ana Oliveira. Doutoranda do Programa Doutoral de Estudos Urbanos do ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa e da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) com a referência SFRH/BD/101849/2014. Morada do DINÂMIA’CET-IUL: Av. das Forças Armadas, 2W4-d | 1649-026 Lisboa, Portugal, Portugal. E-mail: ana.s.s.oliveira@gmail.com

Financiamento: A presente comunicação resulta do projeto desenvolvido pela autora no âmbito do doutoramento em Estudos Urbanos, intitulado *Do It Together Again: redes, fluxos e espaços na construção de carreiras musicais na cena indie portuguesa*. O projeto em curso é desenvolvido com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), através da bolsa individual de doutoramento com a referência SFRH/BD/101849/2014.

Agradecimentos: Agradeço as sugestões e a leitura atenta do texto por parte da Professora Doutora Paula Guerra.

Receção: 21-06-2018

Aprovação: 09-07-2018

Citação:

Oliveira, Ana (2018). Sons para lá do palco. Estratégias para a gestão de carreiras DIY na cena musical independente portuguesa. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 131-142. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1r1

RECENSÕES/ RESENHAS



ÉTICA, ESTÉTICA E DIMENSÕES DA EXISTÊNCIA NO CINEMA, DE EDUARDO COUTINHO¹

ETHICS, AESTHETICS AND DIMENSIONS OF THE EXISTENCE IN THE CINEMA, BY
EDUARDO COUTINHO

ÉTHIQUE, ESTHÉTIQUE ET DIMENSIONS DE L'EXISTENCE DANS LE CINÉMA, PAR
EDUARDO COUTINHO

ÉTICA, ESTÉTICA Y DIMENSIONES DE LA EXISTENCIA EN EL CINE, DE EDUARDO
COUTINHO

Pérola Mathias

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Sociologia
e Antropologia, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Sua estética era sua ética
Sandra Kogut

A coleção *Cinema em Livro* da editora Sette Letras deu início à série *Eduardo Coutinho "visto por"*, lançando quatro livros, organizados por Eliska Altmann e Tatiana Bacal, em 2017. O projeto editorial reúne diferentes cientistas sociais, cineastas e profissionais do cinema para escrever sobre a obra do cineasta brasileiro morto tragicamente em 2014, aos 80 anos. Cada livro recebe como título o nome de um filme documentário de Coutinho, prevendo-se a publicação de 19 obras. Os quatro primeiros livros põem em foco os seguintes filmes: *Últimas Conversas*, comentado por Jordana Berg, Consuelo Lins e Carlos Nader; *Cabra marcado para morrer*, com textos de Leonilde Sérvolo de Medeiros e Flávia Castro; *Seis dias de Ouricuri*, resenhado por João Marcelo Ehlert Maia e Simplício Neto; e finalmente *Jogo de Cena*, analisado por Isabel Penoni e Sandra Kogut.

Os dois ensaios que compõem cada livro - à exceção de *Últimas conversas*, que reúne três ensaios - guardam uma peculiaridade. Enquanto os cientistas sociais contribuem com reflexões analíticas, destrinchando filmes e mobilizando conceitos para entendê-los, os cineastas contam histórias que envolvem Coutinho e algum aprendizado fundamental deixado por ele diretamente aos profissionais mais jovens. A partir dessas duas perspectivas distintas o leitor percebe o modo

¹ Resenha dos primeiros quatro livros da série Eduardo Coutinho "visto por", organizada por Eliska Altmann e Tatiana Bacal, Rio de Janeiro, Editora Sette Letras, 2017: *Últimas conversas*, com textos de Jordana Berg, Consuelo Lins e Carlos Nader; *Cabra marcado para morrer*, com comentários de Leonilde Sérvolo de Medeiros e Flávia Castro; *Seis dias de Ouricuri*, por João Marcelo Ehlert Maia e Simplício Neto; e *Jogo de Cena*, com ensaios de Isabel Penoni e Sandra Kogut.

como Coutinho construía seus filmes e toma conhecimento de seu posicionamento ético dentro da produção documental.

Últimas Conversas é o primeiro filme da série *Eduardo Coutinho “visto por”*. Foi concluído por João Moreira Salles em 2015 devido à morte de Coutinho. Nele, o documentarista entrevista jovens da rede pública de ensino do Rio de Janeiro, perguntando sobre sua vida, seus sonhos e dificuldades do cotidiano. Se há uma pessoa que poderia contar coisas que o espectador jamais saberia sobre os bastidores do filme essa pessoa é Jordana Berg. No texto de sua autoria, a editora de imagem revela dramas do processo de trabalho e de criação, além de peculiaridades do material de montagem do documentário e de um momento inusitado na sua parceria com Coutinho: a ida ao cenário da filmagem de *Últimas Conversas* no quarto dia de gravação. Seu papel era tentar conter a crise que acometeu o diretor no início da realização do projeto. Com a câmera ligada, no set, Jordana conversa com Coutinho e, sentada na cadeira do diretor, como entrevistadora, tenta entendê-lo. Naquele momento o diretor é captado por inteiro no seu jeito largado de sentar, no mau humor que lhe era típico, no fumar compulsivo do cigarro. Coutinho se tornou assim um de seus próprios personagens, e transformou suas angústias em performance, como disse Berg. Estas imagens conformam o fio condutor do filme, montado com as entrevistas feitas por Coutinho, no qual transparece o medo do diretor frente à possibilidade de fracasso em fazer um filme que não fosse emocionante. Para Berg, montar o filme sem as intervenções constantes de Coutinho do início ao fim, sem um nome definido, não poderia ser um filme de Coutinho, mas um filme possível, que ao ser concluído por ela e por João Moreira Salles, se define como um filme *com e sobre* Coutinho, como diz Consuelo Lins (2017: 25).

Ao escrever sobre *Últimas Conversas*, Consuelo Lins, estudiosa da obra de Coutinho, retoma a ideia com a qual vinha analisando os documentários do cineasta, reafirmando que em *Últimas Conversas* Coutinho continua a explorar o método e a linguagem do documentário ao limite, deslocando o espaço, afastando-se de uma comunidade ou localidade e focando nos indivíduos, nas histórias que podem contar, estando sempre próximo desses possíveis personagens. Procura, sobretudo, desvendar e confundir “verdades”. As cenas iniciais e finais potencializam o que Coutinho vinha fazendo nos últimos anos desde *Santo Forte* (1999), mostrando como ele se nutria daqueles encontros. Nas palavras de Consuelo Lins,

Fabulação, encenação, performance, linguagem e questões envolvendo o espectador, são dimensões presentes no cinema de Coutinho filmado em ‘locação real’ a serem exploradas e reorganizadas nos filmes em espaços fechados. O que Coutinho parece fazer nesses últimos anos de vida é ‘ensaiar’ a partir da própria obra, intensificando o movimento reflexivo sobre a sua trajetória artística. (Lins, 2017: 31)

“Palavra” foi o nome cogitado para o último filme de Coutinho. Segundo Carlos Nader, o nome teria sido apropriado se levasse em conta que o diretor mantinha um modo próprio e singular de lidar com a linguagem das narrativas que coletava. Para Nader, este modo especial de modelar as palavras na cena fílmica é tão coerente que os documentários dos últimos 15 anos de vida do cineasta poderiam ser vistos como uma única longa metragem.

O segundo livro é dedicado a *Cabra Marcado para morrer (vinte anos depois)*, considerado um dos melhores filmes da cinematografia brasileira, lançado em 1984. Nele Coutinho conta a história de vida do líder camponês nordestino João Pedro Teixeira assassinado pelos órgãos de repressão aos movimentos camponeses durante o regime militar que se iniciou em 1964 no Brasil. Interrompendo as filmagens naquele ano, Coutinho retoma o projeto 17 anos depois e, com base nos depoimentos da viúva do líder camponês, Elizabeth Teixeira, e de camponeses que haviam trabalhado nas filmagens iniciais, faz o filme. Ao comentá-lo, a socióloga Leonilde Sérvalo de Medeiros diz que uma das qualidades de Coutinho é dar voz aos personagens sem subjuga-los à sua autoridade e de sua equipe ou ao modelo de um roteiro pré-definido. Nesse sentido, Medeiros afirma que embora trazendo a história da família Teixeira à tona, Coutinho é o protagonista do filme, uma vez que assume o lugar de “produtor de novos fatos e não apenas narrador”.

Para Flávia Castro, Coutinho constrói o tom do filme articulando a grande com a pequena história, o contexto com as trajetórias. E ao interferir na montagem com a voz *off*, em nenhuma frase ou ideia cede à generalização ou ao maniqueísmo analítico. A autora destaca uma fala de Coutinho em que ele explica seu procedimento: “É um engajamento ético porque eu não tenho que ser leal com os camponeses, nem com os favelados em geral, mas com aquelas pessoas com quem conversei, que podem ser camponeses ou favelados” (Coutinho In Castro 2017: 57). É com a pessoa entrevistada que Coutinho se comprometia, premissa utilizada pela nova geração de cineastas documentaristas brasileiros, que hoje exploram as fronteiras da linguagem documental. Sobre a ética própria de Coutinho, Flávia afirma:

Talvez uma das maiores influências que Coutinho nos deixou esteja no exemplo contínuo da ética na sua relação com os personagens. E como, desde *Cabra*, seus filmes são também o testemunho de seu processo de filmagem, nenhum documentarista brasileiro pode, em sua consciência, ignorá-los. (Castro, 2017: 62).

Seis dias de Ouricuri (1976), produzido quando Coutinho trabalhava para o Globo Repórter, programa de reportagens televisivas, é objeto da reflexão do sociólogo João Ehlert Maia e do roteirista e documentarista Simplício Neto no terceiro livro da série em foco. Segundo Ehlert Maia, o documentário poderia ter guardado apenas um tom jornalístico e sociológico, porém Coutinho cria uma interlocução tão

intensa com os sertanejos e camponeses que o filme alcança configurar a humanidade que se esconde nas condições violentas da seca: se há miséria, há também festa, vida e religiosidade. O autor procura entender o documentário à luz do que define como ‘imaginação da terra’, categoria que expressa “uma forma de interpretar o Brasil a partir de reflexões sobre os sertões e seus personagens” .

Para Neto, o momento de gravação de *Seis dias de Ouricuri* é de experimentação, na qual os traços do cinema verdade e do cinema direto ainda estão presentes, identificando uma “fase inicial” do jovem diretor. A relação dos filmes - que retratavam o sertão brasileiro - é visível tanto em *Cabra Marcado para morrer*, quanto em *Seis dias de Ouricuri*, diz o autor. Aquela experimentação resultou, entretanto, em uma reorientação dos caminhos do Cinema Novo no Brasil, vertente que retratou os dramas dos trabalhadores e das desigualdade sociais, protagonizada por Coutinho.

Ao escrever sobre *Jogo de Cena* (2017) Sandra Kogut diz que a estética de Coutinho “era sua ética”, lembrando como ele se punha ao lado de seus personagens. No caso de *Jogo de Cena*, tanto dos reais como dos fictícios, tentando captar o que havia de humano e único em cada história contada. Em *Jogo de Cena*, mulheres contam as alegrias e tristezas de suas vidas em um estúdio. As histórias são posteriormente interpretadas por atrizes a convite de Coutinho, que monta o filme jogando com os depoimentos e a dramaturgia. E é isso, segundo a cineasta, que faz com que *Jogo de Cena* seja diferente de um filme que busca conclusões sobre a representação ou a verdade de um comportamento.

Isabel Penoni, afirma que *Jogo de cena* ilumina a cena contemporânea do cinema, com elementos da história oral e da psicanálise, intensificando ao máximo o momento em que um personagem conta uma história, o caráter autobiográfico do material colhido e a emoção. Esta proposta põe em xeque uma definição de documentário como um formato que trabalha exclusivamente com a ideia de realidade. *Jogo de cena* toca nos limites desta prática, criando uma característica de gênero indistinto, que parecia já estar presente no resultado de “Cabra...” como uma “meta-narrativa”. Se em “Cabra...” o movimento feito vai da ficção em direção ao documentário, em *Jogo de Cena* é o documentário que caminha em direção à ficção.

Os quatro primeiros livros da série *Eduardo Coutinho ‘visto por’*, publicados três anos após a morte do cineasta, prestam não somente uma homenagem a sua memória, mas contribuem efetivamente para a investigação e o debate crítico sobre a produção fílmica contemporânea brasileira. Fazendo uso de sua liberdade inventiva, Coutinho produziu mais de 30 filmes entre 1960 e 2014, colocando em outro patamar a linha de documentários que vinha sendo produzida desde os anos de 1950, no país. Os livros *Últimas Conversas*, *Cabra Marcado para morrer*, *Seis dias*

de *Ouricuri* e *Jogo de Cena* tem o mérito de evidenciar como o cineasta colocou no centro de seus filmes as falas, os depoimentos, as narrativas de jovens e velhos, camponeses e trabalhadores, favelados, homens e mulheres, despojando as suas histórias de quaisquer tipo de vigilância normativa de natureza analítica ou política. Com isso, os ensaios publicados na série sobre Eduardo Coutinho apontam para a notável engenhosidade de Eduardo Coutinho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berg, Jordana; Lins, Consuelo & Nader, Carlos (2017). Últimas conversas. Eliska Altmann & Tatiana Bacal.(orgs.). *Eduardo Coutinho "visto por"*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Medeiros, Leonilde Servolo de & Castro, Flavia (2017). Cabra marcado para morrer. Eliska Altmann & Tatiana Bacal.(orgs.). *Eduardo Coutinho "visto por"*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Maia, João Marcelo Ehlert & Neto, Simplício (2017). Seis dias de Ouricuri. Eliska Altmann & Tatiana Bacal.(orgs.). *Eduardo Coutinho "visto por"*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Penoni, Isabel & Kogut, Sandra (2017). Jogo de Cena. Eliska Altmann & Tatiana Bacal.(orgs.). *Eduardo Coutinho "visto por"*. Rio de Janeiro: 7Letras.

FILMOGRAFIA

APARTAMENTO 608 (2009). Direção: Beth Formaggini. 51 min. Brasil.

Pérola Mathias. Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Av. Brigadeiro Luís Antônio, 2752, São Paulo - SP, Brasil. 01402-000. E-mail:perolavcm@gmail.com

Financiamento: Resenha produzida ao longo do período de desenvolvimento do projeto de pesquisa de doutorado "Arto Lindsay: um artista contemporâneo", financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil (CNPq).

Agradecimentos: Às Professoras Gláucia Villas Boas, Tatiana Bacal e Eliska Altmann pelo incentivo à escrita da resenha.

Receção: 19-06-2017

Aprovação: 05-08-2018

Citação:

Mathias, Pérola (2018). Ética, estética e dimensões da existência no cinema, de Eduardo Coutinho. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 144-148. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1rec1

